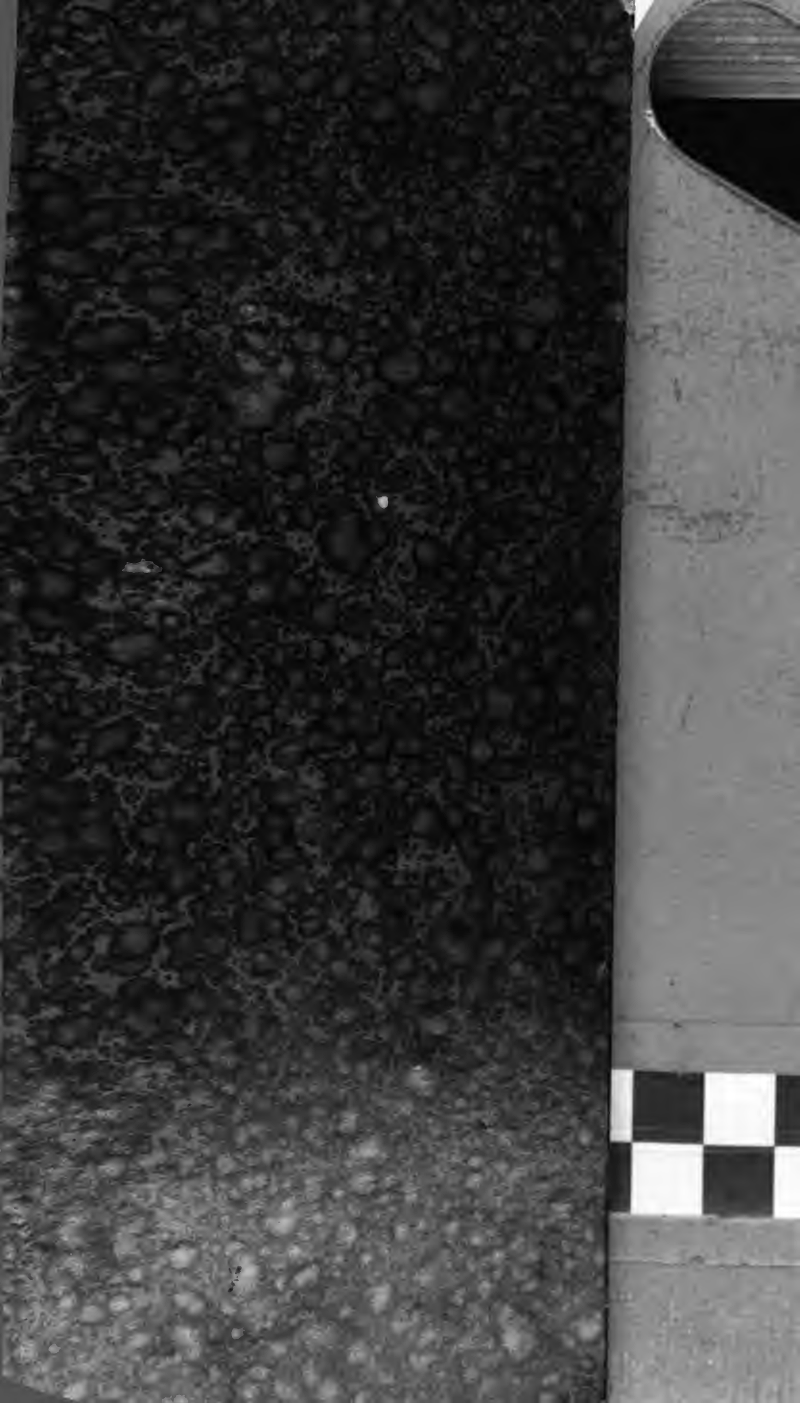


Ueber die dramatische Exposition.

Ein Beitrag
zur Technik des Dramas.

Eine
von der philosophischen Facultät der Universität Rostock
genehmigte
Promotionsschrift
von

Ernst Ziel.

Rostock.
Druck von Adler's Erben.
1869.

1870. Feb. 25.
Gift of
the University of Rostock,
Germany.

Jeder poetische Stoff hat seine Voraussetzungen, welche gewissermaßen das Fundament bilden, auf dem sich der Bau des Kunstwerkes als eines einheitlichen Ganzen vollzieht.

In der Lyrik, die in ihrer reinsten Wesenheit in dem Aether der Empfindung schwebt, ist die Voraussetzung des Kunstwerkes nichts, als die jedesmalige Stimmung des Dichters. Diese muß im Anfange des Gedichtes kurz intonirt werden. Klingt dieser stimmende Accord in der Seele des Hörers oder Lesers nach, so ist es dem Dichter gelungen, die Voraussetzung seines Gedichtes zu geben, d. h. die eigenthümliche Stimmung, aus der heraus es gedichtet worden ist, fühlbar zu machen. Hat der Stoff aber complicirtere Voraussetzungen, die eine gegliederte Auseinandersetzung fordern, so fällt er damit aus dem Gebiete des rein Lyrischen heraus. Er gehört, wenn seine Voraussetzungen gedankenlicher Natur sind, in die Sphäre der Reflexionslyrik oder, wenn sie sachlicher Natur sind, in diejenige des Epos oder des Dramas, abgesehen von den episch-lyrischen Mischgattungen, wie Ballade, Romanze und Idylle, für deren Composition natürlich Gesetze gelten, die aus denen der Lyrik und Epik combinirt sind.

Die Voraussetzungen des Epos können in umständlicher Exposition gegeben werden. In gemächlicher, ruhiger Schilderung können die handelnden Personen und ihre Beziehungen zu einander uns vorgeführt werden. Breite Völkerfresken können uns entworfen, tiefe Weltperspectiven können uns eröffnet werden. Die Sprache darf sich prächtig entfalten und sich in ausgeführten Bil-

dern ergehen. Hier und da ist selbst eine Betrachtung an ihrem Orte. So in den beiden Epen Homer's, so in dem Nibelungenliede und so in allen großen Epen aller Völker und Zeiten.

Anders dagegen und bei Weitem schwieriger in ihrer Definition, sind die Gesetze für die Exposition des Drama's. Diese Gesetze nun, soweit sich ihnen überhaupt allgemeine Gesichtspunkte abgewinnen lassen, darzustellen, das ist die Aufgabe dieser kleinen Schrift.

Das Drama ist die höchste aller Gattungen der Poesie, eine aus einem einheitlichen Causalnexus motivirte Folge von Handlungen, ein großartiges Gebäude von organisch verbundenen Scenen, *ἡ σύνϑεσις πραγμάτων*. Das ganze volle Leben, nicht in seiner Breite, aber in seiner Tiefe, ist der Stoff des Dramas, es soll uns das höchste menschliche Wollen, das kühnste menschliche Handeln und den tiefsten menschlichen Sturz in Steigerung und Fall künstlerisch vor die Seele führen. Es soll uns schonungslos ergreifen und erschüttern und dennoch sanft beruhigen und erheben. Das kann es nur, indem es uns das Leben zeigt, wie es ist und dennoch — wie es nicht ist. Wie es ist: — indem es uns die Welt mit ihren Tugenden und Lastern, mit ihrer Begeisterung und Leidenschaft portraitirt und uns dadurch ergreift und erschüttert. Wie es nicht ist: — indem es in seinem kunstvollen Rahmen das in Wirklichkeit regellose Leben nach Gesetzen regelt und uns so durch ein schönes Ganze versöhnend erhebt[1]).

„Aber — wird man uns einwenden — giebt es denn überhaupt Gesetze, die für das Drama allgemein normirend wären? Hat nicht jeder dramatische Stoff wieder seine eigenen Gesetze?“ Allerdings giebt es gemeingültige Fundamentalgesetze für das Drama, die für jeden Stoff und alle Zeiten feststehen.

Aristoteles hat in der Poetik versucht, diese Gesetze theilweise zu systematisiren; sein Werk ist uns leider! verloren gegangen. Nur

[1]) Daß das Drama nicht nur durch das Kunstganze seiner Form ästhetisch, sondern durch ein ethisches Moment, durch die Herauskehrung der Idee der Gerechtigkeit, auch moralisch erheben soll, gehört nicht zu unserm Thema.

eine schlechte Copie desselben ist uns erhalten worden und auch diese ist Fragment. Vom zweiten Buch besitzen wir nichts mehr und von dem Erhaltenen scheint Vieles von seiner ursprünglichen Stelle verrückt worden zu sein, so daß Manches unverständlich geworden ist. Dennoch ist uns dieses Fragment eine reiche Fundgrube für die Theorie des Dramas geworden; aber nur in seinen Grundzügen können wir es adoptiren. Denn seit der aristotelischen Zeit sind 22 Jahrhunderte über das Menschengeschlecht dahingegangen. Unser geistiger Horizont hat sich erweitert, unsere sittlichen Maximen haben sich geändert, unsere staatlichen Einrichtungen sind reifer, unsere religiösen Anschauungen klarer geworden und mit dem Christenthum ist eine neue Cultur über uns gekommen. Diese großen Wandelungen haben auch die Gesetze des Schönen gewandelt: das Drama forderte einen neuen Gesetzgeber und — Lessing schrieb seine hamburgische Dramaturgie. Sie ist die erste moderne That auf dem Gebiete der Theorie des Dramas, das erste ordnende Hineingreifen des deutsch-nationalen Geistes in das Chaos griechischer Ueberlieferungen.

Lessing giebt in seiner Dramaturgie eine Fülle von feinen Bemerkungen, meist ästhetischer oder psychologischer Natur: mit philosophischem Takt beleuchtet er die Entwickelung der Charaktere und mit polemischer Schärfe geißelt er die Geschmacklosigkeit des Theaters seiner Zeit, namentlich des französischen. Die eigentliche Theorie des Dramas aber, die Technik und die Disposition der Handlung, berührt er selten, und wenn er sie berührt, ist er unorganisch in seiner Methode, wie überhaupt die ganze „Dramaturgie", ihrer publicistischen Natur gemäß, wohl eine praktisch-prägnante, aber keine wissenschaftlich-systematische Form hat. Sagt doch Lessing selbst (Dramaturgie, 2. Theil, XCV., S. 335 unten): „Ich erinnere hier meine Leser, daß diese Blätter nichts weniger als ein dramatisches System enthalten sollen." An einzelnen Stellen polemisirt er sogar gegen die Regeln im Bau des Dramas und scheint in Bezug auf die Technik einer gewissen Skepsis nicht abgeneigt.

Im Gegensatze zu dieser Auffassung und aus einem Bedürf-

nisse der Zeit heraus befleißigen sich die Dramaturgen der Gegenwart grade einer systematischen Behandlung ihrer Materie.

Mit theilweiser Benutzung und zeitgemäßer Modificirung der Theorien des Aristoteles und Lessing's ist man immer wieder zurückgegangen auf die Betrachtung der klassischen Dramen der Griechen und der Germanen. Eine lange Reihe der feinsten Köpfe unserer und anderer Nationen ist in der Gegenwart bemüht gewesen, uns aus den Meisterwerken der dramatischen Dichter eine moderne Wissenschaft des Dramas zu construiren, eine Wissenschaft, die dem Kritiker eine sichere Basis unterbreitet, von der aus allein es ihm möglich ist, eine objective Censur zu handhaben, eine Wissenschaft, die dem schaffenden Dichter eine Fülle von gemeingültigen Regeln an die Hand giebt, die ihm das Werk des Schaffens erleichtern und ihn vor langen Umwegen bewahren.

Es sind vielfach Stimmen laut geworden gegen die Aufstellung solcher technischen Regeln für das Drama. Man hat behauptet, daß dadurch, daß die Regeln des dramatischen Schaffens allgemein zugängig gemacht würden, einerseits der Mittelmäßigkeit Thor und Thür zu einer hinkenden Produktion geöffnet würden, andererseits aber das schöpferische Genie, das die Totalität der Gesetze seines Dichtens von vorneherein instinktiv in sich trage, durch die intellectuelle Klarmachung der Mysterien seines Schaffens in seiner Inspiration und Divination gehemmt werden müsse. Wir sehen weder die eine, noch die andere Gefahr. Es ist zweifellos wahr, daß da, wo Kunstregeln Gemeingut Aller geworden sind, die dilettantenhafte Produktion der Unberufenen leicht große Dimensionen ergreift; aber das ist ein Mißbrauch, welcher stets zum Nachtheile der producirenden Individuen, niemals zum Schaden der Gesellschaft ausfällt. Denn die Mittelmäßigkeit kann wohl vorübergehende, aber nicht dauernde Erfolge erringen. Das beweis't die Geschichte jeder Kunst. Die wahrhaft geniale Kraft aber wird durch eine wissenschaftliche Objectivirung der Gesetze ihres Schaffens nur gefördert. Ist es doch leicht nachzuweisen, daß die drei großen griechischen Tragiker nach festen Regeln geschaffen und daß den besten der Shakespeare'schen Dramen eine dem Dichter bewußte Technik

unterliegt. Jeder weiß, daß Schiller großen Fleiß auf den correcten Bau seiner Dramen verwandt hat und es ist wohl nicht zu kühn, zu behaupten, daß Goethe in seinen Bühnendichtungen dramatischer gewesen wäre, wenn er der Theorie des Dramas in seiner umfassenden Bildung einen größeren Raum gegönnt hätte.

Wie gesagt, der Aufbau eines in sich geschlossenen Systems für die Theorie des Dramas ist das Charakteristische in den Bestrebungen der Dramaturgen unserer Tage. Dieses Charakteristikum sei zugleich die Devise dieser kleinen Schrift. Sie bescheidet sich damit, einige Fingerzeige für die Exposition des Dramas zu geben. — Dies vorausgeschickt, wenden wir uns zu einer eingehenderen Behandlung unsers Themas. Wir betrachten zuerst in Kurzem die Exposition des Dramas ihrem Wesen nach, gehen dann zu einer Analyse der Expositionen der Dramen der klassischen Dichter der Griechen und Germanen über, und suchen schließlich aus dieser Analyse einige allgemeine Gesichtspunkte für die Theorie zu gewinnen.

Um die erste Frage über das Wesen der Exposition zu erörtern, bemerken wir, daß die vorzüglichste Aufgabe derselben bekanntlich diese ist: der eigentlichen Handlung des Dramas die nöthige Grundlage zu schaffen, d. h. den Leser oder Hörer in alle zum Verständniß der Handlung und der handelnden Charaktere nothwendigen Voraussetzungen einzuführen. Dahin gehört in erster Linie ein Aufschluß über Ort und Zeit, über Volk und Sitte, über das Verhältniß der auftretenden Personen zu einander und namentlich eine charakterisirende Einführung dieser Personen selbst, besonders aber des Helden des Dramas. In Bezug auf den Ort, wird der Dichter uns zu orientiren haben über die Eigenthümlichkeiten des engeren Locals der Handlung, wobei ihm die Gelegenheit geboten wird, aus der Beschaffenheit dieses Locals den Hörer im Voraus Schlüsse ziehen zu lassen auf die Charaktere der sich in ihm bewegenden Personen. In dieser Hinsicht ist das Vorspiel von Wilhelm Tell ein mustergültiges: der naturfrische Hintergrund der Schweiz, der uns durch Scenerie und einige lyrische Gesänge sinnlich vermittelt wird, ist die Folie, auf der sich die rüstigen Gestalten des

Dramas bewegen und entwickeln. In Bezug auf die Zeit wird uns der Dichter über die besondere geistige Temperatur derselben zu unterrichten haben, aus der sich die Gesinnungs- und Handlungsweise der einzuführenden Personen in vieler Beziehung erklären wird. Wallenstein's Lager ist, was die Farbegebung des Zeitgeistes betrifft, eine ausgezeichnete Exposition der großen Trilogie: der Mikrokosmos des Lagers zeigt uns den Makrokosmos des 30jährigen Krieges, das Chaos jener unglücklichen Zeit, und: „Sein Lager nur erkläret sein Verbrechen.“ Mit Ort und Zeit wird uns der Dichter zugleich, was eng damit zusammenhängt, Volk und Sitte schildern. Auch hierfür sind die beiden eben angezogenen Beispiele der Schiller'schen Expositionen Muster: hier die Schweizer mit ihrer Freiheitsliebe und Thatkraft, dort die verwilderten Horden des böhmischen Lagers in ihrer zügellosen Ausschweifung. — Die schwierigste und zugleich wichtigste Aufgabe der Exposition ist aber die Darstellung der inneren und äußeren Stellung der Personen zu einander. Nicht nur ihre gesellschaftlichen Verhältnisse sollen uns klar gemacht werden, sondern auch ihre psychologischen Beziehungen uns einleitend angedeutet werden. Nach dieser Seite hin ist wohl die Exposition zu Hamlet eine unübertroffene: Mit wenigen Zügen zeichnet Shakespeare uns die Familien-Verhältnisse am dänischen Hofe, mit wenigen Zügen führt er uns die sich contrastirenden Charaktere der Handlung vor die Augen, indem er sie eben aus diesen Verhältnissen heraus sich entwickeln läßt.

Soviel in aller Kürze über das Wesen der Exposition des Dramas.

Wir wollen hier noch erwähnen, daß es der Exposition zu besonderer Zierde gereicht, wenn sie zwei Momente in ihrer Composition besonders hervorhebt: das erste steht im Anfang derselben und ist, wenn auch kein nothwendiges Ingredienz im Bau des Kunstwerkes, so doch ein bedeutendes Hülfsmittel zur künstlerischen Wirkung des Ganzen. Es ist dies eine charakterisirende Intonirung des zu behandelnden Stoffes, wodurch die Färbung des ganzen Dramas im Voraus angedeutet wird. Das zweite, welches in jedem Drama nothwendig ist, steht gegen den Schluß der Ex-

position und bildet den Uebergang zur bewegten Handlung — ein kurzer Effect, sei es ein in der Seele des Helden oder des Gegenspielers zur Reife kommender Entschluß, sei es ein von Außen in die Handlung eingreifendes Moment, wie ein Botenbericht oder dergl. Zur kürzeren Bezeichnung dieser beiden Begriffe, deren wir im Folgenden sehr oft werden zu erwähnen haben, sei es uns gestattet, das zuerst erwähnte zufällige Hülfsmittel am Anfange der Exposition: das Präludium, den zuletzt beregten nothwendigen Effect am Schluß derselben: das treibende Agens zu nennen[1]).

Indem wir nun übergehen zu der Betrachtung der dramatischen Werke der großen Dichter, werden wir dieselben natürlich nur insoweit berücksichtigen, als wir aus ihnen in unser Thema einschlagende Gesetze ziehen zu können glauben. Abgesehen von sonstigen tüchtigen Leistungen auf dem Gebiete des Dramas, schien es uns gerathen, nur die drei großen griechischen Tragiker sowie Shakespeare, Lessing, Goethe und Schiller in den Kreis unserer Betrachtungen zu ziehen.

Wir wenden uns zuerst zu den Dramen des Sophokles.

Er leitet seine Stücke stets durch eine Dialog-Scene ein und ist auch sonst eine eigene Methode, seine Stücke zu exponiren, unverkennbar. So bekunden König Oedipus, Antigone, Philoktetes und Elektra, wie sie überhaupt in dem Ganzen ihrer technischen Construction viel Analoges haben, auch in ihren Expositionen einen typischen Parallelismus.

Um mit der Betrachtung des kunstvollendetsten Dramas des Sophokles zu beginnen, wird im König Oedipus die Exposition in der ersten Scene in einem Zwiegespräche des Königs Oedipus und eines Priesters des Zeus gegeben: Pest in Theben; Oedipus hat zur Abwehr derselben das Orakel des pythischen Apollo befragt. In der zweiten Scene (Fürst Kreon, die Vorigen), wo Kreon vom Orakel die Weisung bringt:

[1]) Gustav Freytag in seiner „Technik des Dramas", Seite 105, nennt dieses Moment „das erregende". Wir halten die Bezeichnung: „treibendes Agens" für frappanter.

97. μίασμα χώρας ὡς τεθραμμένον χθονὶ,
ἐν τῇδ' ἐλαύνειν μηδ' ἀνήκεστον τρέφειν.
— — — — — — — — — —
— — ὡς τόδ' αἷμα χειμάζον πόλιν —

liegt das treibende Agens in dem Entschluß des Oedipus, dem Mörder nachzuspähen:

132. ἀλλ' ἐξ ὑπαρχῆς αὖθις αὔτ' ἐγὼ φανῶ.

Nun folgt die dritte Scene (der Chor, später Oedipus), eine Pathos-Scene, die noch zur Exposition gehört, namentlich glänzend durch den Fluch des Oedipus.

Hiermit ist die Exposition abgeschlossen und die Handlung kommt in Fluß in der vierten Scene (Oedipus, Chor, Teiresias), wo die unbewußte Frevelthat des Oedipus allmählig und widerstrebend von Teiresias offenbart wird:

362. φονέα σε φημὶ τἀνδρός οὗ ζητεῖς κυρεῖν.

Diese Exposition des König Oedipus hat unter allen Dramen des Alterthums, was Consequenz, Präcision und dramatische Bewegung und Gliederung anbelangt, nicht ihres Gleichen; von welcher tragischen Wucht sind die Worte des Priesters gleich im Anfang des Stückes, wo er das Elend schildert, welches über das Land gekommen! Wie schön bricht das Mitgefühl des Oedipus in diese Trauer hinein und mit welcher Kunst der Dialektik ist endlich das allmählig sich hervorringende, schmerzliche Prophetenwort des Teiresias: „Du bist der Mörder", vorbereitet!

In der Antigone ist die Exposition von demselben Bau wie im König Oedipus, nur daß das treibende Agens nicht am Schluß der zweiten (wie im König Oedipus), sondern schon am Schluß der ersten Scene liegt. Die Construction der Exposition der Antigone ist diese: Auch hier leitet in der ersten Scene ein Zwiegespräch die Handlung ein, nämlich dasjenige der contrastirend gezeichneten Schwestern Antigone und Ismene: Ihre beiden Brüder Eteocles und Polyneikes sind im Kampf, sich gegenseitig tödtend, gefallen und dem Polyneikes wird vom König Kreon das ehrliche Grab versagt. Das treibende Agens ist hier der Entschluß der Antigone, dennoch des Bruders Leiche zu bestatten. Ganz dem Bau des König Oedipus

entsprechend, folgt nun die zweite Scene, die Pathos-Scene (Chor, später Kreon), noch als Theil der Exposition. Diese ist auch hier wieder mit der Pathos-Scene abgeschlossen, und mit der dritten Scene (Wächter, Kreon, Chor) beginnt die Bewegung der Handlung. Der Wächter bringt die Botschaft:

245. *καὶ δὴ λέγω σοι· τὸν νεκρόν τις ἀρτίως*
θάψας βέβηκε κἀπὶ χρωτὶ διψίαν
κόνιν παλύνας κἀφαγιστεύσας ἃ χρή.

Eine noch größere Aehnlichkeit als zwischen dem Bau der Expositionen des Königs Oedipus und der Antigone besteht zwischen denen der letzteren und des **Philoktetes**: Ja, beide Dramen sind in der Exposition völlig gleich gegliedert. Denn auch im Philoktetes enthält die erste Scene (Odysseus und Neoptolemos) sowohl die Exposition: Beide suchen auf Lemnos den Philoktetes, welchen Odysseus hier früher wegen seines wunden Fußes ausgesetzt hatte — als auch das treibende Agens: um demselben seinen zur Eroberung von Troja nothwendigen Bogen abzunehmen:

54. **Νεοπτόλεμος.**
τί δῆτ᾽ ἄνωγας;
Ὀδύσσευς.
τὴν Φιλοκτήτου σε δεῖ
ψυχὴν ὅπως λόγοισιν ἐκκλέψεις λέγων.
— — — — — — — — —
εἰ γὰρ τὰ τοῦδε τόξα μὴ ληφθήσεται,
οὐκ ἔστι πέρσαι σοι τὸ Δαρδάνον πέδον.
— — — — — — — — —

Nach der stimmungsvollen zweiten Scene (Chor und Neoptolemos) wird auch hier mit der dritten Scene, also unmittelbar nach der pathetischen Chorscene, ganz analog dem König Oedipus und der Antigone, die Handlung flüssig, indem Philoktetes auftritt und die Griechen sich ihm zu erkennen geben.

Endlich hat auch die Elektra in der Exposition völlig dieselbe Gliederung der vorerwähnten Expositionen: die Voraussetzungen dieser Tragödie: Orestes, sein Pfleger und Pylades sind in Mykenae angekommen, aus welchem der Pfleger den Orestes vor

langer Zeit vor den Mördern seines Vaters gerettet hat, — werden in der ersten Scene gegeben. Sie enthält außerdem das treibende Agens: Orestes will den Mord des Vaters an seiner Mutter rächen. Die zweite Scene (Elektra und Chor) wird auch hier wieder mit Chorgesängen und Momenten der Exposition ausgefüllt: Elektra hat inzwischen im Elend nach Rache geschmachtet. Mit der dritten Scene (Chrysothemis, die Vorigen) wird auch hier die Handlung lebendig: Elektra überredet die Chrysothemis, die von der Mutter dem Grabe des Vaters zugedachten Gaben nicht zu opfern.

Weniger Parallelen in ihrem Bau als diese eben betrachteten Expositionen bieten diejenigen der übrigen uns erhaltenen drei Sophoklei'schen Dramen.

Oedipus auf Colonos hat allerdings in der ersten Scene ein sehr schönes, die Färbung des ganzen Stückes andeutendes Situationsbild: der blinde König Oedipus, von seiner Tochter Antigone geleitet, auf der Wanderung in der Fremde — ist aber im Uebrigen etwas unpräcise eingeleitet. Die eigentliche Exposition beginnt in der ersten Scene mit dem Auftreten des Fremden und reicht durch die zweite Scene (Chor, Oedipus und Antigone) bis in die dritte (Ismene, die Vorigen) hinein, wo der Uebergang zur bewegten Handlung durch folgende Stelle vermittelt wird:

385. Οἰδίπους.

ἤδη γὰρ ἔσχες ἐλπίδ' ὡς ἐμοῦ θεοὺς
ὤραν τιν' ἕξειν, ὥστε σωθῆναί ποτε;

Ἰσμήνη.

ἔγωγε τοῖς νῦν γ', ὦ πάτερ, μαντεύμασιν.

Οἰδ.

ποίοισι τούτοις; τί δὲ τεθέσπισται, τέκνον;

Ἰσμ.

σὲ τοῖς ἐκεῖ ζητητὸν ἀνθρώποις ποτὲ
θανόντ' ἔσεσθαι ζῶντά τ' εὐσοίας χάριν.
— — — — — — — — —
κείνοις ὁ τύμβος δυστυχῶν ὁ σὸς βαρύς.
— — — — — — — — —

Οἰδ.

οὐκ ἄρ' ἐμοῦ γε μὴ κρατήσωσιν ποτέ.

— — — — — — — — —

Hier faßt also der Held einen Entschluß. Der Anstoß zur Bewegung, das Agens, ist gegeben.

Im Aias ist die Exposition in der ersten (Athene und Odysseus) und der zweiten Scene (Vorige, Aias) gegeben: Aias hat im Wahnsinn die Heerden der Griechen sammt den Hirten erwürgt und ist im Wahn befangen, er habe die Griechen selbst, denen er wegen der Mißtheilung der Waffen des Achill grollt, theils getödtet, theils gefangen. Die dritte Scene (Chor, später Tekmessa, dann Aias) ist Pathos-Scene. Sie leidet trotz der herrlichen Diction an einer ermüdenden Wiederholung des bereits Behandelten. In ihr liegt das treibende Agens: der nach wiedergewonnener Vernunft die Schmach seiner That erkennende Aias faßt den Entschluß, sich zu tödten. Hiermit beginnt die lebendige Handlung. Die Aeußerung dieses Entschlusses ist in ihrer allmählig und in steigender Weise hervorbrechenden Energie sehr schön gezeichnet worden.

Die Exposition zu den Trachinerinnen liegt in den Scenen I bis III inclusive: Herakles langes Ausbleiben wird von seiner Gemahlin Dejaneira beklagt (Scene I) und ihr Sohn Hyllos nach ihm zu suchen ausgesandt (Scene II). Indeß härmt sich Dejaneira um den Gatten (Scene III = Pathos-Scene mit Chor). In der vierten Scene (Bote, die Vorigen) kommt die Handlung in Fluß mit den Worten des auftretenden Boten:

δέσποινα Δηάνειρα, πρῶτος ἀγγέλων
ὄκνου σε λύσω· τὸν γὰρ Ἀλκμήνης τόκον
καὶ ζῶντ' ἐπίστω καὶ κρατοῦντα κἀκ μάχης
ἄγοντ' ἀπαρχὰς θεοῖσι τοῖς ἐγχωρίοις.

Wie wir sehen, ist der Hauptunterschied im Bau der Expositionen der vier zuerst betrachteten Dramen des Sophokles einerseits und der drei zuletzt besprochenen andererseits, der, daß in den ersten das den Uebergang zur gesteigerten Handlung vermittelnde Moment vor dem lyrischen Chorgesang liegt, während es in den letzten erst nach demselben eintritt. Ein besonders feines Kunst-

gefühl beweis't Sophokles dadurch, daß er in den vier zuerst analysirten Expositionen das treibende Agens freilich als ein einheitliches, aber in zweitheiliger Form erscheinendes in Anwendung bringt, und zwar so, daß er das erste Hineinbrechen desselben in das Drama vor der lyrischen Chorscene stattfinden läßt (im König Oedipus in der zweiten, in der Antigone, dem Philoktetes und der Elektra schon in der ersten Scene), es aber dann nach dem Chorgesang oder der an dessen Stelle stehenden lyrischen Dialogscene, indem er die Bewegung der Handlung damit beginnt, als thatsächliche Folge des vor der Chorscene liegenden treibenden Agens noch einmal energischer in das Stück hineinplatzen läßt, immer in Gestalt einer Steigerung seines ersten Sichgeltendmachens im Drama. So ist im König Oedipus die prophetische Aussage des Teiresias, mit welcher die Handlung in Bewegung kommt, die Aussage, daß Oedipus der Mörder seines Vaters sei, eine Folge und Potenzirung des Agens, welches in diesem Stücke durch den Entschluß des Oedipus, den Mörder auszuspähen, gegeben wird. In demselben Verhältniß steht in der Antigone die Botschaft von dem Begräbniß des Todten zu dem vorhergehenden Agens, dem Entschluß der Antigone, dies Begräbniß zu vollziehen. Ebenso ist im Philoktetes das Sichzuerkennengeben der Griechen dem Philoktetes gegenüber eine Steigerung des Agens, des Entschlusses, ihm seinen Bogen zu nehmen. In der Elektra endlich findet eine ähnliche Beziehung zwischen dem Agens: Orestes will die Klytämnestra tödten — und der in der dritten Scene sich durch die Elektra vollziehenden Ueberredung der Chrysothemis statt: die von der Mutter dem Grabe des Vaters zugedachten Gaben nicht zu opfern. — Wie viel wirksamer diese Art der Composition ist als die in den drei zuletzt besprochenen Dramen angewandte, das liegt auf der Hand. Denn dadurch, daß wir unmittelbar nach Darlegung der Voraussetzungen des Stückes durch einen im Gemüthe des Helden oder des Gegenspielers vorgehenden, folgenschweren Affect, wie durch Reflex, in Spannung versetzt, dann aber durch den schnell darauf eintretenden lyrischen Chorgesang gewissermaßen über die Situation erhoben werden, dadurch eben tritt in unserer Seele jene tragische Disposition ein, die aus Spannung

und Erhebung zugleich besteht und die uns zum wahren Genuß und zur richtigen Würdigung der nun sich steigernden Handlung erst eigentlich befähigt. Vor dem Sophokles hatte schon Aeschylos in den Expositionen von zweien seiner Stücke, in dem Agamemnon und den Todtenspenderinnen genau dieselbe Gliederung angewandt, so daß wir wohl ihm die Erfindung dieser Construction zuzuschreiben haben.

Zu der Betrachtung der Dramen des Aeschylos übergehend, wird im Agamemnon, dem eben Gesagten gemäß, die Exposition in der ersten Scene durch den Monolog des Wächters gegeben, der auf der Zinne des Atreus-Hauses Wache hält: Klytämnestra hat schon lange auf den um Troja kämpfenden Gatten geharrt. In derselben Scene liegt auch das treibende Agens: der Wächter sieht das Feuerzeichen der von Troja zurückkehrenden Griechen von den Bergen strahlen. Nun folgt, ganz der Sophokleischen Art und Weise analog, die Fortsetzung der Exposition in lyrischer Form in der zweiten Scene (Chor, dann Klytämnestra und Chor, dann Chor wieder allein) bis nach einem kurzen Zwischengliede, der dritten Scene (Klytämnestra, Chor), in der vierten Scene (Herold, Vorige) das treibende Agens in gesteigerter Form wieder aufgenommen wird durch den Bericht des Herolds, der die Rückkehr Agamemnons verkündet, womit die Handlung sich zu bewegen beginnt.

Das zweite Stück des Aeschylos, welches in dieser Weise exponirt worden ist, sind, wie gesagt, die Todtenspenderinnen. Denn obgleich der Prolog dieser Tragödie großentheils verloren gegangen ist, so lassen sich doch aus dem noch vorhandenen Theil Schlüsse ziehen. Die Voraussetzungen liegen in der ersten Scene (Orestes und Pylades): Orestes ist in Argos Reich zurückgekehrt. Ebenso das treibende Agens: Er will den Mord seines Vaters rächen:

18. *ὦ Ζεῦ, δός με τίσασθαι μόρον*
πατρός, γενοῦ δὲ σύμμαχος θέλων ἐμοί.

Nun folgt wieder ganz wie im Agamemnon und in den vier Sophokleischen Dramen die Fortsetzung der Exposition in lyrischer Form in der zweiten Scene (Chor, Elektra), bis auch hier in der=

selben Scene die Handlung flüssig wird, indem Elektra auf dem Grabe des Vaters die vom Orestes dargebrachte Locke entdeckt.

Von ganz eigener, fast moderner Composition ist die Exposition der Eumeniden. In ihr fehlt der für die Einleitung des griechischen Dramas so characteristische Chorgesang gänzlich. Die erste Scene giebt die Voraussetzungen: die Pythias im Tempel zu Delphi — sowie das erste Moment der Bewegung: sie entdeckt den Orestes im Heiligthum:

46. πρόσθεν δὲ τἀνδρὸς τοῦδε θαυμαστὸς λόχος
εὕδει γυναικῶν ἐν θρόνοισιν ἥμενος —

also die Eumeniden. Damit schließt die Exposition, wohl die kürzeste in allen Dramen der drei griechischen Tragiker.

Auf dieselbe Weise sind die Sieben vor Theben exponirt: die Voraussetzungen und das treibende Agens liegen in der ersten Scene (Eteokles, Volk der Thebaner). Als erstere wird berichtet, Theben werde von den Argivern belagert, doch —

22. χρόνον γὰρ ἤδη τόνδε, πυργηρουμένοις
καλῶς τὰ πλείω πόλεμος ἐκ θεῶν κυρεῖ —

als letzteres:

24. νῦν δ' ὡς ὁ μάντις φησίν, οἰωνῶν βοτής,
— — — — — — — — — —
οὗτος τοιῶνδε δεσπότης μαντευμάτων
λέγει μεγίστην προσβολὴν Ἀχαιΐδα
νυκτηγορεῖσθαι κἀπιβουλεύειν πόλει.

Damit ist, wie in den Eumeniden, die ganze Exposition in einer Scene gegeben und mit der zweiten kommt durch den Botenbericht:

59. ἐγγὺς γὰρ ἤδη πάνοπλος Ἀργείων στρατὸς
χωρεῖ, κονίει, πεδία δ' ἀργηστὴς ἀφρὸς
χραίνει σταλαγμοῖς ἱππικῶν ἐκ πνευμόνων —

die Handlung in Fluß. Also auch diese Exposition hat, wie die der Eumeniden, keine pathetische Chorscene.

In den Persern wird die Exposition in der ersten (Chor allein) und der zweiten Scene (Chor und Atossa) gegeben: Xerxes im Krieg gegen die Griechen: Sorge um die kämpfenden Perser.

Atossa hat einen beängstigenden Traum gehabt. Den Anstoß zur Steigerung der Handlung giebt in der dritten Scene (der Bote, Chor, Atossa) der Bote, indem er berichtet:

3. *Πέρσαι, στρατὸς γὰρ πᾶς ὄλωλε βαρβάρων.*

Eine Besonderheit der Einleitung der Perser ist die, daß das Stück mit einem Chorgesang anhebt, ein Fall, dem wir außer hier und in den Schutzflehenden desselben Dichters nur in dem Rhesos begegnen. Durch die Erzählung des Traums der Atossa wird der Bericht des Boten sehr schön vorbereitet.

Ebenso wie die Perser beginnen die Schutzflehenden, wie eben gesagt, mit lyrischen Chorgesängen. Beide Stücke, welche die Kritik für die ältesten des Aeschylos hält, tragen noch durchaus den Charakter der dithyrambischen Dionysosfeste, aus denen das griechische Drama bekanntlich erwuchs, und haben wenig dramatisches Leben. In den Schutzflehenden liegt die Exposition in der ersten (Chor der flüchtigen Danaïden) und der zweiten Scene (Danaos und die Vorigen): die Danaïden, aus Egypten flüchtig wegen der gedroheten Ehe mit ihren Vettern, den Söhnen des Königs Aegyptos, suchen Schutz beim König von Argos. In der dritten Scene (Vorige, König von Argos) beginnt die eigentliche Handlung mit dem Entschluß des Königs, die Bürger der Stadt um Rath zu fragen in Betreff des zu gewährenden Schutzes. Auch hier ist dieser Entschluß das treibende Agens.

Der gefesselte Prometheus ist kaum ein Drama zu nennen. Es fehlt ihm trotz seiner poetischen Schönheit alle dramatische Bewegung und Gliederung.

So finden wir, während Sophokles nur zwei Methoden zu exponiren hat, beim Aeschylos deren drei, abgesehen von dem undramatischen Prometheus. Die eine, nach welcher Agamemnon und die Todtenspenderinnen construirt worden sind, ist die oben definirte, mit dem Sophokles gemeinsame. Die zweite, welche sich an den Eumeniden und den Sieben vor Theben nachweisen läßt, hat ihre charakteristische Eigenthümlichkeit darin, daß sie ohne Chorgesang die Exposition und das Agens in nur einer, der ersten, Scene giebt.

Die dritte endlich, welche wir an den Persern und an den Schutzflehenden zu bemerken Gelegenheit hatten, hebt mit lyrischen Chorgesängen an, läßt die Exposition durch die zweite Scene fortdauern und in der dritten die bewegte Handlung beginnen. Die vom Sophokles im Oedipus auf Colonos, im Aias und den Trachinerinnen angewandte Art zu exponiren, kommt beim Aeschylos nicht vor.

Wir wenden uns jetzt zu den Dramen des dritten großen griechischen Tragikers, zu denen des Euripides.

Er, der sentimentale Dichter eines rhetorischen Pathos, ist dem Aeschylos und dem Sophokles, diesen Trägern einer maßvollen und einheitlichen Poesie, in der formellen Bewältigung des Stoffes keineswegs ebenbürtig, mag er ihnen auch in psychologischer Feinheit und tragischer Gewalt oft überlegen sein. In Bezug auf die Exposition seiner Dramen, wandte er sich im krassen Gegensatze zu diesen seinen beiden großen Vorgängern, welche, wie in allen Theilen des Dramas, so auch hier, eine geschlossene Einheit documentiren. zu den Regeln der alten Bühne zurück, indem er den episch gefärbten Prolog wieder einführte und den größten Theil der Exposition in denselben verwies. Der Prolog des Euripides ist oft weiter nichts als eine breite Erzählung der Vorgeschichte seines Stoffes, welche Vorgeschichte häufig zu dem Ganzen des Dramas in keiner Beziehung steht und welche noch dazu mitunter von einer Maske vorgetragen wird, die in dem Drama selbst gar keine Rolle spielt, wie Apollon in der Alkestis. Oft aber finden wir im Prolog nicht nur die Vorgeschichte des Stoffes erzählt, sondern auch den ganzen Lauf der zu entwickelnden Handlung, oder wenigstens ihre Ziele anticipirt. So im Prolog des Hippolytos, wo der Tod des Hippolytos und der Phädra, also die Katastrophe des Stückes, von der Kypris vorausgesagt wird. So ferner in dem Prolog der Alkestis, wo Apollon zum Thanatos spricht:

65. τοῖος Φέρητος εἶσι πρὸς δόμους ἀνήρ,
— — — — — — — — —
ὃς δὴ ξενωθεὶς τοῖσδ' ἐν Ἀδμήτου δόμοις
βίᾳ γυναῖκα τήνδε ὁ ἐξαιρήσεται.

Also wiederum ein Hinweis im Voraus auf die Katastrophe.

Ist dieses sofort beim Beginn der Handlung eintretende, scheinbare Abschneiden der dramatischen Spannung künstlerisch zu rechtfertigen?

Es sei uns gestattet, diese Frage mit zwei bekannten Stellen aus Lessing's Dramaturgie zu beantworten!

Dramaturgie, I. Theil XLVIII, S. 384, sagt derselbe:

„Der tragischste von allen dramatischen Dichtern (Euripides) wußte, daß die Ergötzung einer kindischen Neugierde das Geringste sei, worauf seine Kunst Anspruch mache. Er ließ seine Zuhörer also ohne Bedenken von der bevorstehenden Handlung eben so viel wissen, als nur immer ein Gott davon wissen konnte und versprach sich die Rührung, die er hervorbringen wollte, nicht sowohl von dem, was geschehen sollte, als von der Art, wie es geschehen sollte. Folglich mußte den Kunstrichtern hier eigentlich nichts weiter anstößig sein als nur dieses, daß er uns die nöthige Kenntniß des Vergangenen und des Zukünftigen nicht durch einen feinern Kunstgriff beizubringen gesucht, daß er ein höheres Wesen, welches wohl noch dazu an der Handlung keinen Antheil nimmt, dazu gebraucht, und daß er dieses höhere Wesen sich gradezu an die Zuschauer wenden lassen, wodurch die dramatische Gattung mit der erzählenden vermischt werde. Wenn sie aber ihren Tadel sodann blos hierauf einschränkten, was wäre dann ihr Tadel? Ist uns das Nützliche und Nothwendige niemals willkommen, als wenn es uns verstohlener Weise zugeschanzt wird? Giebt es nicht Dinge, besonders in der Zukunft, die durchaus Niemand anders als ein Gott wissen kann? Und wenn das Interesse auf solchen Dingen beruhet, ist es nicht besser, daß wir sie durch eine Dazwischenkunft eines Gottes vorher erfahren, als gar nicht?“

Er sagt ferner, Dramaturgie I. Theil XLIX, S. 390, nach Aristoteles:

„Der Dichter müsse den Zuschauern alles Unglück, welches seine Personen überraschen sollte, lange vorher zeigen, um

die Zuschauer auch dann schon mit Mitleiden für die Personen einzunehmen, wenn diese Personen selbst sich noch weit entfernt glaubten, Mitleid zu verdienen."

Dies erreicht Euripides durch die Behandlung seiner Prologe.

Wir betrachten nun den Prolog des Euripides nach seinem Wesen, das heißt

1. nach seiner äußeren Gliederung, und
2. nach seiner inneren Beziehung zum Organismus des Dramas,

müssen aber vorausschicken, daß, obwohl ein integrirender Factor in der Technik dieses Dichters, er dennoch in einem Stücke, im Rhesos, gänzlich fehlt. Ein Theil der Kritik ist der Meinung, daß der Prolog zu dieser Tragödie verloren gegangen sei und will ein Stück desselben, welches sie der Hera in den Mund legt, wieder aufgefunden haben. Wahrscheinlich ist dasselbe ein untergeschobenes Machwerk. Ein anderer Theil der Kritik spricht aus Gründen der inneren Composition dem Euripides die Autorschaft dieses Stückes ab. Jedenfalls ist es von einer besonderen Gliederung im Bau, die von der Methode des Euripides abweicht. Außer dieser einen Unregelmäßigkeit in Bezug auf den Prolog finden wir beim Euripides noch eine zweite, deren wir, ehe wir auf das Wesen des Euripidei'schen Prologs übergehen, hier noch erwähnen wollen: Es könnte nämlich scheinen, als wäre auch in der Iphigenie in Aulis der Mangel eines Prologs auffällig, da die Handlung im Widerspruch mit der sonstigen Art des Euripides, zu exponiren, mit einem Zwiegespräch des Agamemnon und des Greises beginnt (Agamemnon, von Reue ergriffen, beklagt, daß er seine Tochter Iphigenie unter falschem Vorwande durch einen Brief nach Aulis berufen, wo sie geopfert werden soll). Bei näherer Betrachtung stellt es sich indessen heraus, daß diese Dialog-Scene nur ein einleitendes Situationsbild ist, welches die Stimmung der ganzen Tragödie sehr schön intonirt. Der eigentliche Prolog und somit die eigentliche Exposition beginnen erst mit den Worten des Agamemnon:

49. *ἐγένοντο Λήδᾳ Θεστιάδι τρεῖς παρθένοι,*

und reichen bis zu den Worten desselben:

114. *πιστὸς γὰρ ἀλόχῳ τοῖς τ' ἐμοῖς δόμοισιν εἶ.*

1. Was nun die Gliederung des Euripidei'schen Prologs anbelangt, so hat er meistens ein, seltener zwei Glieder. Letzteres ist nur der Fall in drei, respective vier Tragödien: in der Elektra: 1) der Landmann, 2) der Landmann und Elektra; in den Troërinnen: 1) Poseidon, 2) Poseidon und Pallas Athene; in der Alkestis: 1) Apollon, 2) Apollon und Thanatos. Ob man den Prolog des wüthenden Herakles besser einen zwei- oder eintheiligen nennt, darüber läßt sich schwer entscheiden. Vom Beginn der Tragödie ist mit dem Amphitryon, der den eigentlichen Prolog spricht, zugleich die Megara, Herakles Weib, und deren Kinder auf der Bühne. Aus dem Prologe entwickelt sich allmählig ein Zwiegespräch des Amphitryon mit der Megara, das zu wenig mit demselben verbunden ist, um als eins mit ihm zu gelten, aber doch zu sehr mit ihm verwebt ist, um als ein zweites Glied desselben betrachtet werden zu können. Wir entscheiden daher nichts über die Gliederung dieses Prologs.

2. Betreffs der inneren Beziehung des Prologs des Euripides zur Composition der ganzen Tragödie bemerken wir, daß er stets Organ für die Exposition ist, die in ihm freilich nicht immer völlig abgeschlossen wird. Das treibende Agens findet ebenfalls in den allermeisten Fällen in ihm Raum. Von den 18 uns erhaltenen Stücken des Euripides liegt in 13 das treibende Agens nachweislich innerhalb des Prologs und zwar immer, der Natur der Sache gemäß, kurz vor dem Schlusse desselben, bei zweitheiligen Prologen also im zweiten Theile.

In dieser Beziehung sind Iphigenie in Tauris, Hekabe und Andromache einerseits und die Troërinnen, Hippolytos, Orestes und Helena andererseits völlig gleich gegliedert, abgesehen davon, daß der Prolog der Troërinnen zweitheilig ist. In beiden Gruppen liegt in allen Stücken die Exposition im Prolog und das treibende Agens am Schluß desselben. Die erste Scene steigert in den Dramen der ersten Gruppe dieses Agens, in denen der zweiten Gruppe beginnt in ihr schon die Handlung sich lebhafter zu be-

wegen. Die zweite Scene ist für die Stücke beider Gruppen Chorscene. Wir sehen also, daß in den Dramen der ersten Gruppe die Exposition noch in die erste Scene hineinreicht, insofern sie das treibende Agens des Prologs steigert, daß in denen der zweiten Gruppe aber die Exposition mit dem Prolog schließt.

Verwandt mit den Expositionen dieser beiden Dramengruppen sind diejenigen der „Flehenden", des „Jon", der „Jphigenie in Aulis", der „Alkestis", der „Phönikierinnen" und der „Bacchantinnen", insofern auch in ihnen das treibende Agens innerhalb des Prologs liegt. Aber diese Expositionen weichen von der Construction jener dadurch ab, daß in ihnen unmittelbar nach Schluß des Prologs als erste Scene die Chorscene folgt, worauf dann die zweite Scene das treibende Agens steigert, wenn dieses überhaupt noch nach seiner Hervorkehrung am Schluß des Prologs einer Steigerung bedarf: diese Steigerung fehlt in den oben genannten Dramen in der Jphigenie in Aulis und in der Alkestis. Jn den übrigen liegt sie durchgehends in der zweiten Scene. Zu bemerken ist hier nur, daß in den Phönikierinnen, wo unmittelbar nach dem Prolog der Greis, dann Antigone und erst dann der Chor auftritt, dieses dreitheilige Expositionsglied als nur e i n e Scene zu betrachten ist und zwar als eine Chorscene, da sie ganz im lyrischen Ton gehalten ist. Jhr folgt in der zweiten Scene, der obigen Erklärung gemäß, die Steigerung des Agens. Auch über die Jphigenie in Aulis ist noch Einiges zu bemerken: Wir haben bereits oben erwähnt, daß diese Tragödie mit einem Situationsbilde anhebt, dem dann der eigentliche Prolog folgt. Jn diesem Prolog ist das treibende Agens der Entschluß des Agamemnon, eine neue Botschaft nach Argos an die Klytemnästra zu schicken: sie solle die Jphigenie n i c h t senden. Abweichend von der sonst gehandhabten Regel des Euripides folgt nun eine Wiederholung des Situationsbildes: die Entsendung des Greises mit der Botschaft — und erst dann die Chorscene.

Wenn es für die bisher besprochenen Dramen des Euripides charakteristisch ist, daß in ihnen das treibende Agens im Prolog liegt, so finden wir im Gegensatz zu diesen eine Anzahl Anderer, in welchen nicht der Prolog, sondern die erste Scene, welche ihm

folgt, dieses treibende Agens bringt, worauf dann die Chorscene als zweite folgt. Oder aber die Folge ist umgekehrt und die Chorscene ist die erste, an welche sich dann die Scene des treibenden Agens als zweite anschließt. Dies ist in der ersten Gliederung der Fall in der Elektra, den Herakliden und der Medeia, in der zweiten Gliederung in dem wüthenden Herakles und in dem satyrischen Drama, dem Cyklopen.

Ueber den Rhesos, von dem wir bereits erwähnten, daß ihm der Prolog fehlt und daß die Autorschaft des Euripides an diesem Stücke höchst zweifelhaft ist, schließlich noch dies: die Exposition des Rhesos ist folgende: Erste Scene (Chor, dann Hektor — im Troï'schen Lager): Man sieht die Nacht hindurch Feuer im Lager der Argiver brennen und Hektor hält dies für ein Zeichen der Flucht der Feinde. Dies ist, je nachdem man einen fehlenden Prolog annimmt, oder nicht, Exposition oder treibendes Agens. Im ersten Falle läge das treibende Agens in der nächsten Scene (Aeneas, Vorige), wo Dolon den Entschluß faßt, ins feindliche Heer als Späher zu gehen. Hiermit beginnt die Handlung und es folgt der Chorgesang.

Die 19 eben betrachteten Dramen des Euripides recapitulirend, können wir also, von dem unregelmäßig gebauten Rhesos abgesehen, folgende drei Schemata für die Euripidei'schen Expositionen aufstellen:

1. Exposition und treibendes Agens im Prolog. Scene I: Steigerung des Agens oder schon völlig bewegte Handlung; Scene II: Chorgesang.

2. Ebenfalls Exposition und treibendes Agens im Prolog. Scene I: Chorgesang; Scene II: Steigerung des Agens oder schon völlig bewegte Handlung.

3. Exposition im Prolog. Scene I: Treibendes Agens (oder Chorgesang); Scene II: Chorgesang (oder treibendes Agens).

Wir stehen am Schlusse eines Abschnittes unserer Arbeit, am Schlusse der Betrachtung der Expositionen im griechischen Drama. Auf die Tragödien der drei großen griechischen Dichter zurückblickend, müssen wir, was von der gesammten Alterthumswissenschaft in Bezug

auf den Totalbau des griechischen Dramas längst entschieden worden, als Resultat auch unserer Untersuchungen über die Exposition den Satz hinstellen: daß Aeschylos und Sophokles die Blüthe, Euripides den beginnenden Verfall des griechischen Dramas repräsentiren. Die Expositionen des Aeschylos und namentlich die des Sophokles tragen in ihren technischen Grundzügen eine viel ausgeprägtere Physiognomie zur Schau, als diejenigen des Euripides. Die Compositionsweise der Ersteren ist viel präciser und prägnanter in ihren Grenzlinien, weil consequenter und organischer in ihrer Entwickelung, als die des Letzteren, der, wie in seinen Dramen überhaupt durch eine gewisse Rhetorik, so namentlich in den Expositionen derselben durch die Wiedereinführung des epischen Prologs die Gesetze des Dramas, deren erste Forderung lebendige Bewegung ist, oft verletzt.

Indem wir von dem griechischen Drama zu dem modernen und zwar zunächst zu dem Drama Shakespeare's übergehen, treten wir in eine ganz andere Welt.

Das griechische Drama beschränkte sich auf eine Handlung, der ein einfacher Stoff zu Grunde lag, und diese Handlung wieder auf einen einfachen Kern, auf die Katastrophe. Diese Gestalt der griechischen Tragödie erklärt sich aus der Natur der damaligen Zeit: Die Cultur war noch jung, der Kreis des Ueberlieferten und Erlebten eng und bald erschöpft. Die Dichter behandelten dieselben Stoffe und bei der bald eintretenden sachlichen Ausnutzung des alten Mythenschatzes legten sie in der Behandlung ihrer Materie das Gewicht ihres künstlerischen Schaffens mehr auf das Wie, als auf das Was, und suchten so ihr Hauptverdienst in der Vollendung der dramatischen Form. Dadurch erhielt das griechische Drama jene schematisch ausgeprägte Gestalt. Die große Simplicität der darzustellenden Charaktere — Charaktere wie der damalige Dichter sie den primitiven Verhältnissen seiner Zeit entnahm — die nirgends zu einer vertieften psychologischen Ausführung aufforderten, begünstigte diese enge Form und verführte den Dichter nie, dieselbe zu durchbrechen.

Wie ganz anders bei Shakespeare!

Seit der Blüthe der griechischen Tragödie waren 2000 Jahre vergangen. Der Lauf der Geschichte hatte die Verhältnisse der Menschen und die Dinge völlig umgestaltet, alle Einrichtungen waren complicirter, der menschliche Verstand verfeinert, das menschliche Gemüth vertieft worden. Mit den erweiterten Grenzen des geistigen Lebens erweiterten sich auch die Grenzen der Kunstformen. Das Mittelalter strebte, die ihm gemäße Kunstform im Epos zu finden und auszubauen — vergebens! Das Epos blieb unorganisch und gestaltlos. Eine kunstvollendetere Form kam erst in die Poesie, als in Itälien die bildende Kunst und die Musik zur Blüthe kamen. Um diese Zeit kam in ganz Europa das Drama als zeitgemäßeste Form der Poesie zur Geltung. Es trat an die Stelle des Epos. Schon Hans Sachs, Lopez de Vega u. A. wußten das Drama nicht ohne Geschick zu handhaben, wenn sich auch noch ein bedeutender Rest epischer Breite, wie sie ihn aus dem religiösen Drama, den Mysterien, überkommen hatten, in ihren Werken bemerkbar machte. Von wahrer Kunstvollendung waren die Dramen des Mittelalters noch weit entfernt.

Einen organisch gegliederten Kunstbau zu schaffen und ihn mit der Realität des Lebens, und zwar des Lebens seines Jahrhunderts dramatisch zu erfüllen; der Beschränkung auf eine einfache Katastrophe gegenüber, wie wir sie im griechischen Drama finden, die Handlung aus weiten Gesichtskreisen heraus, nach ihrer sachlichen und psychologischen Entwickelung darzustellen; kurz, nach den inneren Gesetzen der Materie das Kunstwerk sich zu einem schönen Ganzen crystallisiren zu lassen — das war die große Aufgabe Shakespeare's.

Die Form grade der dramatischen Exposition hatte mit den großen Wandlungen der Zeit eine große Umgestaltung erfahren. Während die Dramen der Hellenen, auf allgemein volksbekannte, epische Voraussetzungen gegründet, sowohl die sachlichen als psychologischen Antecedentien nur kurz anzudeuten brauchten, ist es in Folge der gereifteren Weltlage seit Shakespeare ein dramatisches Gesetz geworden, die complicirteren Charaktere und die daraus erwachsende verwickeltere Handlung viel umständlicher zu exponiren. Eine breit angelegte Handlung, von groß ausgeprägten Charakteren

getragen, erfordert auch Breite und Größe in der Behandlung, zumal in der Behandlung der Exposition, so daß, um eine Parallele zu ziehen, die griechische Tragödie eigentlich sofort mit derjenigen Stelle des Dramas begann, welche wir den Höhepunkt nennen und ihr somit nach unserer Eintheilung mindestens zwei Akte erspart blieben.

Im griechischen Drama war fast Alles nach Form und Inhalt Tradition. Die Technik hatte ihre festen Gesetze, die Stoffe hatten ihre bestimmten Begrenzungen; daher der Schematismus. Nicht so im modernen Drama. Wir nehmen unsere Stoffe nicht nur aus dem weiten Kreise des Geschehenen, sondern auch aus dem noch weiteren der Phantasie. Diese unendliche Fülle von Stoffen bedingt die jedesmalige Form unseres Dramas. Wir haben also keine fest ausgeprägte Form für das Drama, sondern nur einige Gesetze, an die wir uns zu halten haben. Für die Exposition des Dramas beziehen sich diese Gesetze besonders auf die oben erwähnten beiden Momente, auf das Präludium, dessen Anwendung wir im griechischen Drama nur selten begegneten, und auf das treibende Agens, diese beiden Grenzsteine, zwischen denen sich im kunstvollen Drama die Exposition abspielt.

Shakespeare, zu dem wir nun übergehen, ist Meister in der Exposition. Mit besonderer Virtuosität und Feinheit behandelt er das Präludium. Alle seine bedeutenden Dramen, mit Ausnahme des Othello, Richard III. und des Lear, haben ein solches Präludium. So wird im Coriolan, welches Stück anerkanntermaßen eines der kunstvollendetsten Shakespeare's ist, durch die Rebellion des Volkes die kriegerische Färbung des ganzen Dramas von vorneherein herrlich angedeutet. So giebt das Erscheinen des Geistes von Hamlet's Vater gleich zu Anfang des Stückes die düstere, ungewisse Stimmung, die durch diese Tragödie geht, treffend an. So wird durch den Dialog zwischen Bürgern und Tribunen in der ersten Scene von Julius Cäsar dieses Stück sofort als ein politisch-sociales gekennzeichnet. So giebt in Romeo und Julie der Streit auf der Straße zwischen den Dienern des Capulet und des Montague mit wenigen Worten die Stimmung für dieses Trauerspiel

des Familienzwistes. Und so endlich wird in Macbeth durch die Hexenscene das mystische Dunkel, welches drückend über dem Ganzen lastet, gleich zu Anfang wunderbar schön intonirt.

Ueberall bei Shakespeare finden wir dies kurze Präludium eng mit der unmittelbar darauf beginnenden Exposition verbunden, überall steht es im allerersten Aufgang des Dramas. Nur in einem einzigen Stücke, im Timon von Athen, dessen Composition wohl überhaupt in mancher Hinsicht verfehlt ist, scheint uns eine Mißstellung stattgefunden zu haben. Hier tritt nämlich nach der gegebenen Exposition, mit der das Stück beginnt und welche den Reichthum Timons entwickelt, ein Zwiegespräch zwischen dem Maler und dem Dichter ein, in welchem der letztere dem ersteren erzählt, daß er in seinem Werke einen „Günstling Fortuna's" geschildert, reich an Freunden, dem dann mit dem Glücke auch die Freunde ungetreu geworden. Stände dieses Zwiegespräch gleich im ersten Anfang des Stückes und es folgte ihm die Exposition nach, so wäre damit ein treffendes Präludium zu dem Stücke gegeben und die Katastrophe gleichsam vorher angedeutet (ähnlich wie oft im Prolog des Euripides). An der Stelle aber, an welcher wir es im Timon finden, verfehlt dieses Moment seinen Zweck.

Die sich an das Präludium anschließende Exposition behandelt Shakespeare, was Ausdehnung und Gliederung anbelangt, auf das Mannigfaltigste, je nachdem es die jedesmalige Materie fordert, bald in einer oder mehreren ausgeführten großen Scenen, bald in einer oder zwei Gruppen kleinerer Scenen, bald gedehnt, bald knapp.

Von der größten Kürze und der einfachsten Gliederung sind die Expositionen von Richard III. und namentlich von König Johann, sowie von Heinrich VI. in allen drei Theilen, besonders im zweiten.

In Richard III., wo alle Bewegung von dem Helden-Ungeheuer ausgeht, konnte die Exposition nicht besser gegeben werden, als in dem Prolog, den Richard sich selbst spricht. Das dem Prolog Folgende ist noch bis zum Abgange Hasting's Exposition. Hier tritt nun das treibende Agens ein, indem Richard hier die vorher nur dunkel und zerstreut angedeuteten Pläne offen ausspricht:

He cannot live, I hope; and must not die,
Till George be pack 'd with posthorse up to heaven.
— — — — — — — — — — — —
And, if I fail not in my deep intent,
Clarence has not another day to live:
Which done, God take King Edward to his mercy,
And leave the world for me to bustle in,
For then I'll marry Warwick's youngest daughter.
— — — — — — — — — — —
Clarence still breathes; Edward still lives and reigns;
When they are gone, then must I count my gains.

Im König Johann, der übrigens, nebenbei gesagt, wie alle chronicalen Dramen Shakespeare's aus der englischen Geschichte völlig im Epischen steckt, liegt die Exposition: Frankreich fordert durch den Mund seines Gesandten Chatillon von Johann, daß er Arthur Plantagenet den Thron räume — und das Agens: Krieg zwischen Frankreich und England durch die Worte Chatillon's in der ersten Scene:

Then take my King's defiance from my mouth,
The farthest limit of my embassy!

dicht nebeneinander und sind auf den engsten Raum zusammengedrängt. Aehnlich in den drei Theilen von Heinrich VI., in welchen allen die Exposition in der ersten Scene abschließt. Das Agens tritt in dem ersten Theile mit den Schreckensberichten aus Frankreich ein, die in steigernder Reihenfolge von drei Boten gebracht werden; im zweiten Theile mit der Verlesung der Punkte des Vergleichs durch Gloster, wo er an der Stelle stockt, die von der Abtretung der Länder handelt:

King Henry.
Uncle, how now?

und im dritten Theile mit der Thronbesteigung York's, durch welche das Zeichen der Besitzergreifung des Reiches gegeben wird.

Im Gegensatze zu diesen eben erwähnten kürzesten Expositionen haben die größte Ausdehnung von allen Shakespeare'schen Einleitungen diejenigen von Heinrich VIII. und Othello.

In Heinrich VIII., welchem der eigentlich dramatische Nerv fehlt und dessen Einheit nur die Einheit der Person ist, auf die sich ohne dramatische Grundidee alle Thatsachen beziehen, liegt das Agens kurz vor dem Schluß des ersten Aktes:

King Henry.

The fairest hand, I ever touch 'd. O, beauty!
Till now I never knew thee, —

so daß also die Exposition den ganzen ersten Akt einnimmt.

Die Exposition des Othello ist eine mustergültige. Hier, wo die Handlung im Gegenspiel steigt, wo der Held durch die Intrigue vorwärts gedrängt wird und erst vom Höhenpunkte ab die Führung übernimmt, war eine breit angelegte Exposition nöthig. Das Stück ist ohne Präludium und führt uns beim ersten Beginn sofort in die Handlung ein: die erste Scene erklärt in ihrer ersten Hälfte den Haß des Jago gegen den Othello und deutet die sich später entspinnende Intrigue an. In ihrer zweiten Hälfte explicirt sie die geschehene Flucht der Desdemona. Die zweite Scene bringt nach kurzem Zwischengliede (Othello und Jago), durch welches der Held eingeführt wird, die Citation Othello's durch Cassio zum Herzog, wegen vorzunehmender Staatsgeschäfte. Dann, nach der bewaffneten Dazwischenkunft Brabantio's und seines Gefolges, schließt sie, indem Othello sich anheischig macht, sich wegen der Entführung der Desdemona zu verantworten, und Alle abgehen. Die dritte Scene (Gerichtssaal im herzoglichen Pallast) zerfällt in drei Theile: der erste handelt vom Türkenkriege, der zweite führt nach Auftreten des Brabantio, des Othello u. A. die Anklage und Vertheidigung des Othello vor, und der dritte endlich (Rodrigo und Jago) bringt, indem er der im Anfange des Aktes als werdend angedeuteten Intrigue festere Umrisse giebt, das treibende Agens, welches hier also ähnlich wie in Heinrich VIII. ganz am Ende des ersten Aktes steht: Rodrigo und Jago kommen überein, den Othello durch seine gegen Cassio zu erregende Eifersucht zu verderben:

Jago.

— — — — — — — — — — —

He (Cassio) has a person, and a smooth dispose,

To be suspected; fram 'd to make women false.
The Moor is of a free and open nature,
That thinks men honest, that but seem to be so,
And will as tenderly be led by the nose
— — — — — hell and night
Must bring this monstrous birth to the world's light.

Das Gegenspiel also übernimmt hier die Führung, womit die Exposition effectvoll abschließt.

Glücklich in der Exposition sind ferner die vier Römerdramen Shakespeare's: Julius Cäsar, Coriolan, Antonius und Kleopatra und Titus Andronicus.

Im Julius Cäsar sind das Präludium (Bürger und Tribunen) und die Exposition, zu der noch der erste Theil der zweiten Scene (Cäsar, Antonius, Calpurnia &c.) gehört, eng verwachsen: Cäsar auf dem Gipfel seiner Macht — aber schon regt sich die Opposition gegen seine Gewalt:

Flavius (Scene I).

— — — — — — Let no images
Be hung with Caesars trophies. I'll about,
And drive away the vulgar from the streets.
— — — — — — — — — —
These growing feathers pluck 'd from Caesars wing,
Will make him fly an ordinary pitch,
Who else would soar above the view of men,
And keep us all in servile fearfulnes.

ferner:

Soothsayer (Scene II).

Beware the ides of March!

Das treibende Agens liegt in der zweiten Hälfte der zweiten Scene (Brutus und Cassius): dem Brutus, durch die rednerischen Künste des Cassius angespornt, tritt die Möglichkeit des Mordes Cäsar's nahe. Mit ganz besonderer Feinheit sind im Cäsar die der Scene des Agens folgenden Scenen behandelt, welche über dieselbe eine eigenthümlich schaurige Beleuchtung ausgießen. So erstens nach

dem Zwiegespräch des Brutus und des Cassius die Worte Cäsar's, welcher eben aufgetreten ist:

Youd' Cassius has a lean and hungry look;
He thinks too much: such men are dangerous —

und so zweitens in der dritten Scene (Casca und Cicero): die Aufzählung der Unheil verkündenden Wunderzeichen durch Casca:

— — I believe, they are portentous things
Unto the climate that they point upon.

Dann schließt der Akt mit den ersten Schritten der Verschworenen gegen Cäsar: Das Gegenspiel gewinnt Macht.

Wie im Julius Cäsar sind auch im Coriolan Präludium (Rebellion des Volkes) und Exposition (allgemeine Noth, Groll des Volkes gegen Coriolan) organisch verbunden. Die Exposition beginnt mit dem Stücke, geht durch die erste Scene, in welcher Menenius die Fabel vom Magen erzählt, hindurch und kommt nach Auftreten des C. M. Coriolan zum Abschluß mit den Worten des Boten:

The news is, sir, the Volsces are in armes.

Hiermit ist das treibende Agens gegeben. Die Handlung steigt von hier an auf.

Im Antonius und Kleopatra sind die beiden ersten Scenen mit Ausschluß der ersten Hälfte der zweiten, welche ein humoristisches Intermezzo bringt, Expositions-Scenen: erste Scene: Antonius in Egypten in den Liebesnetzen der Kleopatra. Zweiter Theil der zweiten Scene: ein Bote bringt aus Rom die Nachricht, daß Fulvia, des Antonius Gattin, mit seinem Bruder Lucius, dann beide vereint mit Cäsar im Kampf gewesen, daß Letzterer sie besiegt und daß Labienus Asien erobert; ein zweiter Bote meldet, daß Fulvia in Sycion gestorben sei. Nun folgt am Ende der zweiten Scene das treibende Agens: der Entschluß des Antonius, Egypten und Kleopatra zu verlassen:

Antonius (zu Enobarbus).

— — — — Say, our pleasure,
To such whose place is under us, requires
Our quick remove from hence.

Die Exposition des Titus Andronicus ist diese: Scene I (Vor dem Capitol: Saturninus, Bassianus, mit beiderseitigem Gefolge, später Marcus Andronicus): Saturninus und Bassianus werben um den durch den Tod des Kaisers leer gewordenen Thron von Rom. Marcus tritt ein für die Wahl seines eben heimkehrenden siegreichen Bruders T. Andronicus. Auch die zweite Scene gehört zur Exposition: Andronicus kehrt mit seinen Söhnen, der gefangenen Gothenkönigin Tamora und deren ebenfalls gefangenen Söhnen im Triumphe nach Rom zurück. In dieser Scene wächst die Handlung indessen schon allmählig aus ihren Voraussetzungen heraus: die Beisetzung der gefallenen Söhne des Andronicus und die Opferung des Alarbus gehören schon der beginnenden Handlung an. Das treibende Agens tritt in dieser Scene ein mit der Zurückweisung des weißen Candidaten-Mantels durch T. Andronicus, womit die Handlung in Fluß kommt.

Eine gewisse Aehnlichkeit in den Expositionen dieser vier Römerdramen, von denen Julius Cäsar und Coriolan bei Weitem die kunstvollendetsten sind, ist unverkennbar.

Wir haben bisher die Expositionen nur solcher Shakespeare'schen Dramen betrachtet, welche nur eine Handlung zum Inhalt haben. Jetzt wenden wir uns zur Betrachtung zweier Dramen desselben Meisters, in denen zwei Handlungen einheitlich behandelt werden, um an ihnen die Art und Weise kennen zu lernen, wie Shakespeare solche zweitheilige Stoffe zu exponiren pflegt. Diese beiden Dramen sind König Lear und Hamlet.

Im König Lear laufen die Handlungen Lear und Gloster neben einander hin, ohne immer eng mit einander verflochten zu sein. Die erste Scene (Lear's Pallast, Kent, Gloster und Edmund) ist in ihrem ersten Theil die gemeinschaftliche Expositionsscene für beide Handlungen: Lear will sein Reich unter seine Töchter theilen, als Exposition der einen, — Gloster hat zwei Söhne, von denen der eine ein Bastard ist, als Exposition der zweiten Handlung. Die Exposition für die Handlung Gloster ist hiermit abgeschlossen, nicht so die für die Handlung Lear. Diese wird im zweiten Theil der ersten Scene (Lear, Cornwall, Albanien, Goneril, Regan,

Cordelia und Gefolge) weiter entwickelt: der König will derjenigen seiner Töchter den größten Theil seines Reiches geben, die ihn am meisten liebt, und fordert seine Töchter auf, dieser Liebe Worte zu leihen. Die beiden ältesten Töchter sind, die eine mit dem Herzoge von Albanien, die andere mit Cornwall verlobt; um die jüngste, Cordelia, werben der König von Frankreich und der Herzog von Burgund. Das treibende Agens tritt für die Handlung Lear in dieser Scene ein mit der Weigerung der Cordelia, dem Beispiele der Schwestern zu folgen und ihre Liebe zum Vater in Worte zu fassen.

Lear (zu Cordelia).

— — — — What can you say, to draw
A third more opulent than your sisters? Speak!

Cordelia.

Nothing, my lord.

— — — — — — — — — — —

Unhappy, that I am, I cannot heave
My heart into my mouth.

Hiermit tritt die Bewegung ein und die Steigerung nimmt für die Handlung Lear ihren Anfang, beginnend mit der Verfluchung Cordelia's durch Lear und der Verbannung Kent's, der für die Cordelia Partei genommen. Nachdem die Steigerung für die Handlung Lear schon bedeutend gewachsen durch die Vermählung des Königs von Frankreich mit der Cordelia trotz des Vaterfluches, der auf ihr lastet, bringt erst der erste Theil der zweiten Scene (der Bastard Edmund, später Gloster) das treibende Agens für die Handlung Gloster: Edmund ruft durch einen gefälschten Brief das Mißtrauen und den Zorn seines Vaters gegen dessen echten Sohn Edgar wach. Der zweite Theil dieser Scene steigert die Handlung Gloster: Edmund theilt Edgar den erwachten Zorn des Vaters mit. Schon aus dieser Uebersicht der Exposition erhellt, daß es dem Dichter nicht völlig gelungen ist, die beiden Handlungen zu einer Einheit zu verschmelzen. Als Grundfehler erscheint uns der, daß die Steigerung der Handlung Lear in der zweiten Hälfte der ersten Scene schon einen bedeutenden Aufschwung genommen hat,

ehe die Handlung Gloster überall in Bewegung gekommen ist und daß in Folge dessen zwischen der sachlich abgeschlossenen kurzen Exposition der Handlung Gloster im ersten Theil der ersten Scene und dem Agens derselben Handlung, welches sie eigentlich erst künstlerisch abschließt, ein zu großer Raum liegt, da dieses Moment erst im ersten Theil der zweiten Scene eintritt.

Bei Weitem kunstvoller in ihrer Textur ist die Exposition des Hamlet. In ihr sind die Haupthandlung und die Handlung Polonius viel tiefer in einander hineingearbeitet, als dies mit den beiden Handlungen im Lear der Fall ist. Die Exposition des Hamlet ist folgende: Zuerst das herrliche Präludium (der Geist des alten Hamlet erscheint wiederholt auf der Terrasse), welches hier nicht wie bei den meisten übrigen Stücken Shakespeare's nur als kurzer Accord erscheint, sondern zu völlig scenischer Gliederung herausgebildet ist. Es nimmt die ganze erste Scene ein mit Ausschluß der Stelle, wo Horatio vom Kriege spricht, den der verstorbene König mit Fortinbras von Norwegen geführt hatte, welche Stelle das erste Moment der Exposition ist. Die eigentliche Expositionsscene für die Haupthandlung ist die folgende, die zweite (ein Staatszimmer im Schlosse: der König, die Königin, Hamlet, Polonius &c.): der König Claudius, Bruder des vorigen Königs, hat sich mit dessen Wittwe bald nach dem Tode ihres ersten Gatten vermählt. Darüber Mißmuth und Trauer Hamlet's, des Sohnes aus erster Ehe. Ein Zwischenglied — Hamlet's Freunde theilen ihm mit, daß seines Vaters Geist in der Nacht von ihnen gesehen worden — scheidet die Expositionsscene der Haupthandlung von derjenigen der Handlung Polonius, welche nun in der dritten Scene (ein Zimmer im Hause des Polonius, Laertes und Ophelia, später Polonius) folgt: Laertes geht nach Frankreich; Ophelia wird vom Hamlet geliebt. Durch dieses letzte Moment, die Liebe Hamlet's zur Ophelia, werden die beiden Handlungen innerlich verbunden. Nun tritt in der vierten Scene das treibende Agens ein, welches in seinen Folgen beide Handlungen in Bewegung setzt: Hamlet sieht seines Vaters Geist, welcher ihm seinen Mord entdeckt:

The serpent that did sting thy fathers life,
Now wears his crown.

Hierauf schließt die Scene nach dem Verschwinden des Geistes mit einem Stimmungsgemälde (Hamlet, Horatio und Marcellus) —: die Gemüthsverfassung Hamlet's nach gemachter Entdeckung des Mordes, wie sie sich den Freunden gegenüber äußert. Hierdurch wird wieder die Stimmung zu dem Folgenden gegeben. Die Handlung steigt nun auf.

Wie wir sehen, ist diese Exposition ein Muster der Composition. Wenn die beiden Handlungen auch nicht, worauf wenig ankommt, von vorneherein gemeinsam eingeleitet werden, wie dies im Lear der Fall ist, so vereinigen sie sich doch, was wichtig ist, am Schluß der Exposition in einem gemeinsamen Agens — gemeinsam insofern es für beide Handlungen folgeschwer wird. Dies Letztere, die Vereinigung der beiden Handlungen in einem gemeinsamen Agens, findet im Lear nicht statt, wo ja jede Handlung ihr eigenes Agens hat, was, wie es nicht zu verkennen ist, auf die Composition des ganzen Stückes nachtheilig wirkte. Die beiden Handlungen des Lear leiten sich also im Anfange der Exposition gemeinsam ein, trennen sich aber am Schluß derselben; die beiden Handlungen des Hamlet dagegen leiten sich am Anfange der Exposition jede für sich ein, laufen aber am Schluß derselben in dem gemeinsamen Agens zusammen; es liegt auf der Hand, daß die letztere Art der Composition die vollendetere ist.

Eine Eigenthümlichkeit der Exposition des Hamlet ist die, daß die Form des Präludiums auch die Form des Agens ist: die Erscheinung des Geistes von Hamlet's Vater leitet die Exposition stimmungsvoll ein und schließt sie in ihrer Wiederholung bedeutungsvoll ab.

Ganz Aehnliches findet statt in der Exposition des Macbeth. Nach dem Präludium, dem Hexengesang, welches, wie im Hamlet, so auch hier zu einer ganzen, wenn auch nicht so umfangreichen Scene angewachsen ist, folgt die Exposition in der zweiten Scene (Duncan, Malcolm, Donalbain, Lenox nebst Gefolge): König Duncan hat Krieg mit Norwegen; Macbeth, Duncan's Feldherr, hat sich in

diesem Kriege besonders ausgezeichnet; die Siegespost wird gebracht. Die dritte Scene (die Hexen auf der Haide; später Macbeth und Banquo) ist die Scene des Agens und zugleich, wie im Hamlet, eine Wiederholung des Präludiums. Die Prophezeiungen der Hexen sind die verkörperten ehrsüchtigen Gedanken des Macbeth: Er trachtet nach der Königs-Krone. Hierdurch wird die Handlung flüssig. Die Aehnlichkeit der Expositionen dieser beiden Stücke ist in dieser Beziehung evident.

Nach der Betrachtung dieser ganzen Reihe von Shakespeare'schen Expositionen würden wir, um über diesen Dichter vollständig zu sein, außer der Exposition von Romeo und Julie noch diejenigen der Lustspiele, der romantisch-mährchenhaften Stücke und der wenigen noch restirenden chronicalen Dramen Shakespeare's aus der englischen Geschichte zu analysiren haben. Da nun die Besprechung der Lustspiele und der ihnen verwandten romantischen Stücke außerhalb unseres Themas liegt — denn wir handeln von dem ernsten Drama — und da die englisch-historischen Dramen in ihrer epischen Breite wenig dramatisches bieten, so sehen wir von einer Analyse dieser Dramen ab und schließen unsere Betrachtung Shakespeare's mit einer Zergliederung der Musterexposition von Romeo und Julie.

Wie im Hamlet und Macbeth ist auch in Romeo und Julie das Präludium zu einer lebendig bewegten Scene herausgebildet: Der Streit auf einem Platze von Verona zwischen den Dienern des Capulet und des Montague. Die Exposition beginnt mit dem Auftreten des Prinzen; die Familien Capulet und Montague haben schon lange in Zwist gelebt:

Prince.

Three civil brawls, bred of an airy word,
By thee, old Capulet and Montague,
Have thrice disturb'd the quiet of our streets.

Nach Abgang des Prinzen wird in der Unterredung zwischen dem Grafen und der Gräfin Montague mit Benvolio die menschenscheue Stimmung Romeo's als vorläufige Einführung des Helden angedeutet, und gleich darauf nach dem Auftreten Romeo's aus seinem

Verliebtsein motivirt. Die zweite Scene ist die Scene für das treibende Agens. Dieses ist in Romeo und Julie in eigenthümlicher Art behandelt worden. Es gliedert sich nämlich, ganz abweichend von der sonstigen Methode Shakespeare's, in drei Theile: 1) Paris wirbt um die Julia, 2) Capulet will ein Fest geben und 3) Romeo und Gefährten beschließen, dieses Fest heimlich zu besuchen. Nun folgt die Steigerung des ersten Theils des Agens (Gräfin Capulet, Wärterin, Julia — III. Scene): Die Gräfin theilt der Julia die Werbung des Paris mit, dann als Steigerung des 2. Theils des Agens am Schluß derselben Scene die Meldung des Dieners, daß das Fest begonnen habe, und endlich als Steigerung des dritten Theils des Agens (Scene IV. Straße) Romeo's und seiner Gefährten Vorbereitung, das Fest zu besuchen. Schon in der V. Scene (das Fest) ist die Handlung völlig in Bewegung.

Mit welcher Kunst ist diese Exposition gearbeitet! Alles greift folgerichtig und lebhaft ineinander. Der Mangel einer einheitlichen Markirung des Agens erklärt sich daraus, daß das Stück zwei Helden hat, den Romeo und die Julie, und somit sich in ihm gewissermaßen auch zwei Handlungen, ähnlich wie im Hamlet und im Lear, nachweisen lassen, deren jede ihr Agens fordert, die eine im Spiel, d. h. in Form eines vom Helden gefaßten Entschlusses: Romeo und Gefährten wollen das Fest besuchen —, die andere im Gegenspiel, d. h. in Form eines von Außen an die Heldin hinantretenden Schicksals: Paris wirbt um die Julia. Mit feinem Takt hat der Dichter ein drittes Agens hinzugefügt, oder richtiger gesagt, der Zeit nach zwischen die beiden anderen gesetzt, um so diese beiden Handlungen später zu vereinigen und gleich hier ihre Vereinigung vorzubereiten: Capulet will ein Fest geben. Vollzogen wird diese Vereinigung der beiden Handlungen in der V. Scene —: das Fest.

Nach diesen Untersuchungen der Shakespeare'schen Expositionen finden wir, auf dieselben zurückblickend, überall eine große Vollendung in der Handhabung der technischen Gliederung derselben und eine unnachahmliche Kunst in der charakteristischen Einführung der handelnden Personen. Eine allgemeingültige, fest umgrenzte Regel zu exponiren, läßt sich indessen bei Shakespeare schwerlich

nachweisen. Die verschiedenen Stadien, die der Bildungs- und Entwickelungsgang des Dichters zu durchlaufen hatte und die große Mannigfaltigkeit in der Natur seiner Stoffe macht die Aufstellung einer solchen absoluten Regel bei ihm im Gegensatz zu den griechischen Tragikern unmöglich. Will man in dieser Beziehung mit allgemeinen Fingerzeigen vorlieb nehmen, so kann das Folgende vielleicht, so dürftig es ist, als ungefähre Regel für die Expositionen Shakespeare's gelten.

Die Shakespeare'schen Expositionen reichen nie über den ersten Act hinaus; in Handlungen, die im Spiel aufsteigen, sind sie von großer Kürze und Prägnanz, und schließen in den ersten Scenen ab; in Handlungen, die im Gegenspiel aufsteigen, pflegen sie den ganzen ersten Akt oder doch dessen größten Theil einzunehmen. Stets werden sie durch ein stark markirtes Agens geschlossen. Sehr oft haben sie ein Präludium, meistens von lyrischer Färbung, so daß die Exposition in diesem Fall vom Präludium einerseits und vom Agens andererseits begrenzt wird. Präludium und Agens sind, wenn sie sich im Stimmungsvollen bewegen, häufig von derselben Färbung.

Zum Drama der Deutschen übergehend und mit Lessing beginnend, können wir über die Dramen dieses Dichters kurz sein. Denn seine Lustspiele gehören nicht hierher, eben so wenig sein Nathan der Weise, der ein herrliches Gedicht, aber kein Drama im eigentlichen Sinne des Wortes ist. So bleiben uns nur von den Dramen Lessing's Miß Sara Sampson, Emilie Galotti und Philotas zu besprechen übrig.

Miß Sara Sampson trägt in ihrer ganzen Composition durchaus das Gepräge eines Werkes, das von einem noch werdenden Dichter stammt. Die Exposition, die den ganzen ersten Akt einnimmt, ist dreitheilig: 1) der Vater der Sara kommt in das Gasthaus, wohin Melfort und Sara geflüchtet sind (Scene I und II), 2) das Verhältniß und die Charaktere der Liebenden werden entwickelt. Als Antecedentien des Melfort: sein früheres Verhältniß zur Marwood (Scene III bis VIII incl.), 3) das treibende Agens: Ankunft der Marwood in dem Gasthause, womit der erste Akt

schließt. — Wir sind der Meinung, daß wenn der erste Theil der Exposition ganz weggeblieben und die nothwendigen Expositionselemente, die er enthält, mit dem zweiten verschmolzen worden wären, die ganze Exposition durch diese Kürzung gewonnen haben würde.

Die Exposition der Emilie Galotti kann als musterwürdiges Beispiel für die Einleitung eines im Gegenspiel aufsteigenden Dramas gelten. Mit wenigen Worten führt uns die erste Scene (der Prinz allein) in die Voraussetzungen des Stückes ein: der Prinz liebt die Emilia und liebte die Orsina. Die nun folgenden Scenen mit dem Maler Conti sind ein Muster der Charakterisirung von erst später auftretenden Personen: bei Gelegenheit der Ueberreichung der beiden von Conti gemalten Porträts der Orsina und Emilia werden uns diese beiden Charaktere treffend geschildert. In der sechsten Scene (Marinelli, der Prinz) tritt das treibende Agens ein: Mittheilung der bevorstehenden Vermählung der Emilia mit dem Grafen Appiani. Unmittelbar hierauf, noch im ersten Akt, beginnt die bewegte Handlung: Appiani soll auf Anstiften des Marinelli als Gesandter nach Massa geschickt werden und so die Vermählung der Emilia mit ihm vorläufig verzögert werden. Der Prinz will Emilien in der Messe aufsuchen.

Die Composition dieses Expositionsaktes ist, wie wir sehen, von der klarsten Durchsichtigkeit. Dennoch möchten wir Eines rügen: es ist dem Dichter nicht gelungen, der in einem Drama, welches im Gegenspiel aufsteigt, immer schwierigen Aufgabe zu genügen, das Spiel schon innerhalb der Exposition einzuführen. Die Exposition ist geschlossen, ohne daß die Emilie und ihre Partei in die Handlung eingetreten wären. Dies geschieht erst im 2. Akte — ein Mangel, der sich schwer, vielleicht gar nicht vermeiden ließ.

Das kleine einaktige Drama Philotas ist, was die Technik anbelangt, vielleicht das größte poetische Meisterstück aus Lessing's Feder. Hier liegen alle wichtigen Momente des Dramas auf das Klarste ausgeprägt auf dem engsten Raume. Die große Uebersichtlichkeit seiner Gliederung empfiehlt dieses Embryo-Drama sehr zur Unterbreitung bei technischen Studien. Betrachten wir die Exposition! Sie wird in den drei ersten Scenen gegeben: Philotas

ist in die Gefangenschaft des Königs Aridaeus gerathen, Polytimet, der Sohn des Aridaeus, in diejenige des Vaters von Philotas, welche beide Fürsten im Kriege sind. Die vierte Scene bringt das treibende Agens: den Entschluß des Philotas, sich zu tödten, um so der Auswechselung gegen Polytimet zu entgehen und dadurch die Vortheile des Krieges auf die Seite seines Vaters zu bringen. Hiermit sind die Voraussetzungen gegeben. Hätte die Handlung einen größeren Zuschnitt, so hätte hier der erste Akt schließen müssen.

Soviel über Lessing. Wir bemerken noch als Charakteristikum für ihn, daß er sich, was aus den betrachteten Dramen ersichtlich, nicht des einleitenden Präludiums bedient. Seine Expositionen sind scharf umgrenzt.

Nun zu Goethe!

Es ist allgemein bekannt, daß die Goethe'schen Dramen, als Dramen betrachtet, in Bezug auf die Technik, Manches zu wünschen übrig lassen.

Daß wir über die vielen kleinen Lust- und Singspiele Goethe's schweigen, ist selbstverständlich.

Seine großen Dramen lassen sich, von Faust abgesehen, der eine eigene Stellung einnimmt, was die äußere Structur betrifft, am besten in 3 Arten eintheilen, in die einer technischen Regellosigkeit (historische Stoffe), in die einer streng dramatischen Composition (bürgerliche Stoffe) und in die einer psychologischen Rhetorik (Seelengemälde).

Zu der ersten Art gehört vor Allem der Götz von Berlichingen, welcher unverkennbar nach dem Muster der Shakespeare'schen Historien geschrieben worden ist. Dieses Stück ist ohne alles dramatische Leben und ohne alle dramatische Gliederung. Es bringt eine Reihe von Charakter- und Zeit-Tableaux, die durch eine in ihrer Entwickelung vielfach lückenhafte Handlung nur lose miteinander verknüpft sind, so daß die Kritik gewiß Recht hat, wenn sie dieses Stück eine „dramatisirte Geschichte" nennt. Will es doch Goethe selbst nicht als eigentliches Drama betrachtet wissen! Dazu ist der Stoff zu breit ausgesponnen und zu sehr in seine einzelnen Theile

zerlegt. Es fehlt uns also hier in Bezug auf unser Thema jeder Boden. Wie überhaupt keine dramatische Gliederung, so ist am Götz auch keine fest umgrenzte Exposition nachzuweisen.

Der Egmont, im Einzelnen von größerer Geschlossenheit, gehört dem Ganzen seiner Composition nach in eben diese Kategorie. Auch in ihm sind alle technischen Grenzlinien verschwommen. Nirgends ein kräftiges Abheben der integrirenden Momente des Dramas. So auch in der Exposition: die einleitenden Volksscenen, die als Präludium gelten können, und die darauf folgende Scene zwischen Margaretha von Parma und Machiavell sind allerdings Muster der Charakterschilderung, namentlich werden in der ersten Scene gelegentlich der verschiedenen Toaste, die von den Bürgern und Soldaten ausgebracht werden, die abwesenden Personen, denen sie gelten, treffend charakterisirt und somit, ehe sie selbst in die Handlung eintreten, der Hörer schon im Voraus mit ihnen bekannt gemacht, eine Feinheit in der Einführung der Charaktere, die an die Scenen in der Emilia Galotti zwischen dem Prinzen und Conti erinnert, wo ebenfalls die erst später in die Handlung eintretenden Personen vorher charakterisirt werden. Diese geschickte, einleitende Zeichnung der Charaktere ist ein Vorzug des Egmont, den er mit nur sehr wenigen anderen Stücken gemein hat. Technisch hat diese Exposition indeß einen großen Mangel. Diesen: es fehlt ihr ein markirter Abschluß, der doch zur dramatischen Wirkung so nothwendig ist, d. h. das Agens. Außerdem tritt der Grundfehler des ganzen Dramas schon hier zu Tage: die Liebesepisode (Egmont und Klärchen) ist schon in der Exposition zu locker mit der Handlung verknüpft; auch ist es mindestens bedenklich, den Helden erst im zweiten Akt einzuführen — ein Fehler, auf den wir schon bei der Emilia Galotti aufmerksam machten.

Als die zweite Art der Goethe'schen Stücke, als Dramen von strenger Composition erweisen sich Clavigo und Stella.

Ohne Zweifel ist Clavigo das in Bezug auf das Technische am Besten gearbeitete Stück Goethe's. Exposition, Steigerung, Höhepunkt, Umkehr und Katastrophe, kurz, alle Theile sind auf's Genaueste abgegrenzt und vermittelt, und zwar immer an der ge-

hörigen Stelle. Die Exposition nimmt den ganzen ersten **Akt** ein und schließt mit ihm ab. Das treibende Agens, welches mit Energie in die Handlung hineinbricht, ist hier die Ankunft des Beaumarchais bei seinen Schwestern.

Ebenso ist die Stella von regelrechtem Bau. Die Exposition derselben reicht bis zu der Stelle, wo Fernando im Posthause ankommt, wodurch das Agens gebildet wird.

Von der dritten Art sind Iphigenie auf Tauris und Torquato Tasso, sowie die natürliche Tochter — rhetorische Seelengemälde, in welchen eine undramatische Ausführlichkeit des Einzelnen und eine zu breite Darstellung der inneren psychologischen Zustände und Entwickelungen das ebenmäßige Verhältniß des Stoffes zur äußeren Handlung stören. Wie die Grundfärbung dieser Dramen eine gemessene Ruhe in dem Gewande einer klassischen Sprache ist, so erwachsen natürlich auch ihre Anfänge allmählig wie in schönen, langen Wellenlinien, die das ganze Stück gleichmäßig durchströmen und in der Katastrophe sich sanft verlaufen. Die Einschnitte der Handlung, die sich auf ein Minimum reducirt, sind zwar vorhanden, aber nur wenig herausgehoben, so daß die dramatische Architektonik gewissermaßen unter dem Schleier einer blühenden Diction verborgen liegt. Das beeinträchtigt allerdings die dramatische, zumal die bühnliche Wirkung, aber diese Gedichte machen ja auch nur bedingungsweise Anspruch auf den Namen: Drama.

In der Iphigenie ist die Handlung ganz in die Charaktere verlegt. Daher hat das Stück sehr wenig sachliche Voraussetzungen. Zudem sind diese Voraussetzungen mittelst einer eigenen höchst geschickten Disposition der Handlung von dem Dichter zum Theil in den späteren Verlauf des Stückes eingewoben und als Motive der Spannung benutzt worden. So im zweiten Akte die Mittheilung vom Tode des Agamemnon und der übrigen Helden des trojanischen Krieges, welche Pylades der Iphigenie macht, so ferner im dritten Akte der Ausspruch des Orestes: er habe seine Mutter ermordet. Eine rigoristische Kritik könnte diese epischen Momente des Dialogs, welche allerdings, streng genommen, Expositionsmomente sind und somit im Aufgang der Handlung stehen müßten, als nicht an der

richtigen Stelle stehend, verdammen, aber eine kunstsinnige Prüfung wird grade in diesen gewissermaßen rückwärts greifenden Momenten einen elegischen Zauber finden, der dem Gedichte zu seinen schönsten Wirkungen verhilft. Die Exposition der Iphigenie erhebt sich aus dem Monolog der Heldin, gleich im Anfange des Stückes, geht durch die Scenen derselben mit Arkas und Thoas hindurch und schließt etwa mit dem Abgang des Thoas. Seine Worte:

„Zwei Fremde, die wir in des Ufers Höhlen
Versteckt gefunden und die meinem Lande
Nichts Gutes bringen, sind in meiner Hand.
Mit Diesen nehme Deine Göttin wieder
Ihr erstes, rechtes, langentbehrtes Opfer!
Ich sende sie hierher; Du weißt den Dienst —"

können als treibendes Agens gelten. Sie leiten über zu der sich im zweiten Akte lebhafter entspinnenden Action, zunächst zu dem Eintritt des Orest und des Pylades in die Handlung. Mit einem lyrischen Moment, dem Monologe der Iphigenie, schließt der erste Akt, der somit völlig von der Exposition eingenommen wird.

Von noch weniger prägnanter Physiognomie der Structur, als die Iphigenie ist Torquato Tasso. Was seine Exposition betrifft, so ist dieselbe namentlich durch die rein lyrisch gehaltene erste Scene ausgezeichnet, wo das sanfte Zwiegespräch der beiden Eleonoren das Colorit des ganzen Gedichtes im Voraus schön angiebt. Zugleich führt dieses Zwiegespräch — und das ist in der Composition des Ganzen seine Hauptaufgabe — die Charaktere der Redenden sowohl, als ganz besonders den Charakter des Tasso vorbereitend ein. Wir erinnern auch hier an die oben angezogenen Beispiele des Egmont (die Toaste in der Volksscene) und der Emilia Galotti (die beiden Portrait's). Nach der Einführung des Alphons dann des Tasso, zuletzt des Antonio, tritt mit den Worten des Letzteren:

Wer neben solchen Mann (Ariost) sich wagen darf,
Verdient für seine Kühnheit schon den Preis, —

das, wenn auch nur schwach ausgeprägte Agens ein, insofern diese Worte auf den sich im zweiten Akte geltend machenden Conflikt

zwischen Antonio und Tasso leise hindeuten. Auch der Tasso enthält in seinen späteren Theilen noch einige zerstreute Expositionsmomente, wie im zweiten Akte in der ersten Scene die Stelle, wo Eleonore im Gespräch mit Tasso auf ihre erste Begegnung mit ihm kommt und schildert, wie sie damals eben von einer Krankheit genesen sei — unverkennbar eine Voraussetzung der Handlung, die nachträglich gegeben wird.

Die natürliche Tochter, die nach Goethe's eigenem Ausspruch eine Trilogie werden sollte, von der aber nur der erste vorliegende Theil ausgeführt worden ist, während die beiden anderen Schemata blieben, ist trotz ihrer fragmentarischen Natur von künstlerischer Abgeschlossenheit. Bei oberflächlicher Betrachtung der Exposition dieses Stückes könnte man leicht versucht sein, dieselbe mit dem Eintreffen der Nachricht von Eugenien's Sturze vom Felsen in der zweiten Scene des ersten Aktes als abgeschlossen und eben diese Nachricht als Agens anzusehen. Dies würde falsch sein. Denn wenn mit dieser Nachricht auch eine gewisse Bewegung in die Handlung kommt und wenn auch das Folgende nur wenig Expositionsmomente enthält, so schließt die Exposition doch erst am Ende der sechsten Scene ab, wo der Herzog zur Eugenie spricht:

„Mein eigner, wüster Sohn umlauert ja
Die stillen Wege, die ich Dich geführt.
Der Güter kleinen Theil, den ich bisher
Dir schuldig zugewandt, mißgönnt er schon.
Erführ' er, daß Du höher nun empor
Durch unsers Königs Gunst gehoben, bald
In manchem Recht Dich gleich ihm stellen könnt'st,
Wie müßt er wüthen! Würd' er tückisch nicht
Den schnöden Schritt zu hindern, Alles thun?"

In diesen Worten liegt das treibende Agens, denn sie weisen auf die sich im zweiten Akte entspinnende Intrigue hin. Das oben erwähnte, scheinbare, treibende Agens in der zweiten Scene des ersten Aktes ist nur ein geschickter Kunstgriff, um die Eugenie effectvoll in die Handlung einzuführen. Es hat auf den Fortgang der Hand-

lung keinen tiefer gehenden Einfluß und kann daher nicht als treibendes Agens betrachtet werden.

Indem wir hiermit unsere Betrachtungen der Goethe'schen Expositionen schließen, bemerken wir nur noch, daß der „Faust", insofern das Goethe'sche Original, nicht aber die späteren Bühnen-Bearbeitungen für uns normiren, nur seiner äußeren Form nach ein Drama ist, und daher selbstverständlich außerhalb unsers Themas liegt.

Auch Goethe schließt, wie Shakespeare und Lessing, seine Expositionen, wie dies die gemachten Analysen beweisen, durchweg im ersten Akt ab, ohne indessen, um das schließlich noch einmal zu wiederholen, die verschiedenen Expositionsmomente klar auszuprägen, von welchem Mangel freilich Clavigo und Stella eine rühmliche Ausnahme machen. Des Präludiums hat er sich in zwei Stücken bedient, im Egmont und im Tasso, aber in beiden, nach seiner Art, ohne jede kräftige Markirung.

Wir gehen nun zu Schiller über, zu dem letzten Dichter, welchen wir hier zu betrachten haben. Wir analysiren seine Dramen nach ihrer chronologischen Reihenfolge.

Von seinem ersten Trauerspiele, den Räubern, sagt Schiller selbst im Vorwort: „Hier war Fülle ineinander gedrungener Realitäten vorhanden, die ich unmöglich in die allzuengen Pallisaden des Aristoteles oder Batteux einkeilen konnte", d. h. er hat kein regelrechtes Drama schreiben wollen. Dennoch läßt sich eine gewisse Correctheit in der Exposition dieses Stückes nachweisen, eine Correctheit, die wohl mehr Ausfluß des künstlerischen Instinctes des jungen Dichters, als eines planmäßigen Verfahrens desselben ist. Das Agens ist hier der von Franz dem alten Moor abgelistete Auftrag, an Carl zu schreiben. Alles Vorhergehende ist Exposition, durch die vollendete Charakterzeichnung des Franz ausgezeichnet.

Der Fiesco ist, wie seinem ganzen innern Wesen nach, so auch in der Composition, viel abgeklärter als die Räuber. Dennoch hat diese Composition manche Schwächen, deren größte wohl in der mangelhaften Verflechtung der Episode, deren Mittelpunkt Bertha,

die Tochter Verrina's, ist, mit dem Ganzen liegt. Diese Episode hätte wohl besser ganz gefehlt. Die Exposition des Fiesco ist von frappanter Physiognomie und größter Kürze. Die erste Scene (Maskenfest bei Fiesco: Leonore mit ihren Dienerinnen) giebt die Voraussetzungen des Stückes und die zweite (Gianettino Doria und der Mohr) das treibende Agens, welches durch seine mystische Haltung sehr spannend wirkt: Gianettino giebt dem Mohren den Auftrag, „die weiße Maske" zu ermorden. Es ist eine Feinheit des Dichters, daß er die Hörer oder Leser im Ungewissen darüber läßt, wer diese Maske sei. Diese Spannung löſ't sich in der vierten Scene (Julie, Fiesco), wo Fiesco im weißen Mantel auftritt. Diese vierte Scene knüpft also, wenn auch nur in sehr äußerlicher Weise an das Agens an, d. h. durch das Erscheinen des weißen Mantels. Mit ihr hebt die bewegte Handlung an. Daß die dritte Scene, die das Verhältniß des auftretenden Calcagno und Sacco zur Handlung giebt, statt **vor** dem Agens unmittelbar **nach** ihm steht, ist eine wenig störende Unregelmäßigkeit.

Von meisterhaftem Bau ist die Exposition zu Kabale und Liebe, obgleich das Stück in seinem Totalbau durchaus nicht tadellos ist. Die erste Scene (Miller und seine Frau) giebt in derben Zügen auf der Folie der lebenswahren Charaktere des Musikus und seiner Frau die Localfarbe und liefert die Basis dieses bürgerlichen Trauerspiels: ein Liebesverhältniß, dem die Standesunterschiede der Liebenden Gefahr drohen. Die zweite Scene (Vorige, Wurm) vervollständigt diese Basis und führt den Hauptvertreter des Gegenspiels, den Intriguanten, den zurückgewiesenen Liebhaber der Heldin, in die Handlung ein. Die dritte (Louise und ihre Eltern) und die vierte Scene (Louise und Ferdinand) legen das Verhältniß der Liebenden selbst zu einander dar, und die fünfte (Präsident und Wurm) schließt endlich die Exposition, indem sie durch Organisation des Gegenspiels das treibende Agens bringt: Wurm theilt dem Präsidenten die Liebe Ferdinands zur Tochter des armen Musikanten mit, und der Präsident beschließt zu prüfen, inwieweit diese Liebe seines Sohnes ernsthaft gemeint ist, indem er ihn zu einer anderen Heirath zwingen will. Die sechste Scene

(Präsident und Kalb) gehört bereits der gesteigerten Handlung an: Kalb soll der Stadt die bevorstehende Heirath Ferdinand's mit der Lady Milford mittheilen. Man sieht, die Exposition zu Kabale und Liebe ist ein Muster für den Beginn einer im Gegenspiel aufsteigenden Handlung.

Die Exposition des Don Carlos ist ein Beispiel dafür, wie das Moment, von welchem die Bewegung im Stücke ausgeht, ganz allmählig, gewissermaßen tropfenweise, zum Vorschein kommen kann, bis es endlich, indem es sich immer mehr steigert, als treibendes Agens in großen Wellen hervorbricht und die Handlung energisch vorwärts stößt. Die ersten Worte des Carlos, die er zum Domingo im Anfang der ersten Scene spricht, sind diese:

„Mutter!
O Himmel, gieb, daß ich es dem vergesse,
Der sie zu meiner Mutter machte."

Nach Abgang des Domingo spricht er zu sich selbst:

„Beweinenswerther Philipp — — —
— — — — — — — —
Dein unglücksel'ger Vorwitz übereilt
Die fürchterlichste der Entdeckungen
Und rasen wirst Du, wenn Du sie gemacht —"

und endlich in der zweiten Scene zu Posa:

„Ich liebe meine Mutter!"

Alle diese Schmerzensausbrüche des Carlos haben ihre Wurzel in einem Gefühl und treten in immer größerer Steigerung hervor, bis sie, in ihrer höchsten Potenz hervorbrechend, die Handlung in Bewegung setzen: Die Worte des Carlos: „ich liebe meine Mutter", ausgesprochen in der Gegenwart des Posa, werden zum treibenden Agens für das Stück: Posa will eine Zusammenkunft des Carlos mit der Königin veranstalten. Daß nun nach dem Eintritte dieses Momentes der Bewegung noch Momente der Exposition folgen, — denn die ganze dritte (Königin und Hofdamen) und der größte Theil der vierten Scene (Vorige, Posa) gehören noch der Exposition an — möchte bei weniger genialer Behandlung als die Schiller'sche es ist, für den Bau des Ganzen gefährlich sein. Hier ist diese

Gefahr indessen mit großer Kunst überwunden worden. Die fünfte Scene bringt die erste Stufe der Steigerung: die Begegnung des Carlos mit seiner Mutter.

Von besonderer Schönheit ist in der ersten Scene die, trotz der knappen Zeichnung musterhafte Intonirung: die schwüle Hofluft in Aranjuez und das drückende Verhältniß des Carlos zu seinem Vater. Wie frappant ist nicht die Contrastirung der Charaktere des höfischen Domingo und des leidenschaftlichen, liebekranken Carlos!

Mit dem Wallenstein erreicht Schiller, wie bekannt, den Gipfel seiner dichterischen Thätigkeit. Diese Trilogie ist ohne Zweifel auch technisch das Kunstvollendetste, das Schiller geschaffen hat. Die drei Stücke bilden zusammen ein abgeschlossenes Kunstwerk. Außerdem sind das Lager, dieses schönste aller Vorspiele, und Wallensteins Tod auch in sich völlig künstlerisch abgerundet, so daß sie, jedes für sich betrachtet, wieder ein organisches Ganze bilden. Die Piccolomini sind weniger correct componirt und namentlich der Schluß bildet — um mit Körner (Brief an Schiller) zu reden — eine unaufgelös'te Dissonanz. Die Piccolomini sind, wenn wir das Wort in seinem weiteren Sinne fassen, nur eine Einleitung zu Wallensteins Tod. Kann man nun — um den Wallenstein in Bezug auf unser Thema zu betrachten — das „Lager" als eigentliche Exposition der ganzen Trilogie bezeichnen? Gewiß nicht. Denn es giebt nur die Local- und Zeitfärbung, nicht aber die eigentlich stofflichen Voraussetzungen des großen Dramas. Es ist ein großartiges Präludium und hat seine eigene dramatische Gliederung, Exposition, Steigerung und Höhepunkt, welchen letzteren die Capucinerpredigt bildet, aber es ist keine eigentliche Exposition zu den beiden übrigen Dramen der Trilogie. Diese Exposition geben die Piccolomini in ihrer ersten Scene: Illo, Buttler und Isolani auf dem Rathhause zu Pilsen. Die zweite Scene enthält einen Theil des treibenden Agens. Einen Theil! Denn dieses Agens bricht, wie im Carlos, so auch hier, nicht plötzlich in die Handlung hinein, sondern wird ganz allmählig, sich von Stufe zu Stufe steigernd, herausgebildet und dehnt sich durch mehrere Scenen. Die bewegende Idee ist hier die bei

Gelegenheit der Sendung des kaiserlichen Rathes Questenberg nach Pilsen sich documentirende feste Anhänglichkeit der Generale an Wallenstein und ihre Abneigung gegen den kaiserlichen Dienst, wodurch der Conflict, der das ganze Stück bewegen soll, vorbereitet wird. Diese Stimmung steigert sich stufenweise in der Scene der Generale mit Questenberg und erreicht ihren Höhepunkt in der enthusiastischen Aufwallung des jugendlichen Max für Wallenstein in der vierten Scene. Beide Scenen sind verbunden durch ein Mittelglied: (Octavio und Questenberg). In der kurzen fünften Scene (wieder Octavio und Questenberg) deutet Octavio dunkel auf die Liebe des Max zur Thekla, die sich aus der leidenschaftlichen Aufwallung des Ersteren kurz vorher leicht errathen ließ, hin. Mit diesem Moment der Spannung schließt der erste Akt, der somit ganz von der Exposition eingenommen wird. In Wallenstein's Tod liegen das Präludium und das Agens, stark markirt, hart nebeneinander, so daß der eigentliche Kern der Exposition, die Voraussetzungen der Handlung, fehlt. Natürlich! Denn diese Voraussetzungen liegen ja, wie eben besprochen, im zweiten Theil der Trilogie, in den Piccolomini. Das Präludium bildet die durch ihre mystische Haltung sehr schöne Scene zwischen Wallenstein und Seni, das treibende Agens, die Nachricht von des Sesin Gefangennehmung durch Gallas, welche Terzky dem Wallenstein in der zweiten Scene bringt:

„Grad' auf dem Weg nach Regensburg zum Schweden
Ergriffen ihn des Gallas Abgeschickte,
Der ihm schon lang' die Fährte abgelauert.
— — — — — — Sie haben
Die Einsicht nun in Alles, was geschehen."

Damit kommt die Handlung in Fluß.

Die Exposition zu Wallenstein's Tod ist also kurz gehalten, wie das in der Natur eines Dramas liegt, welches das letzte einer Trilogie ist.

Für die mustergültigste aller Expositionen, nicht nur der Schiller'schen, sondern vielleicht aller Dramen der modernen Zeit von Shakespeare an, halten wir diejenige der Maria Stuart.

Sie wird durch ein charakterisirendes Situationsbild eingeleitet: Paulet erbricht den Schrank der Maria. Dieses gewaltthätige Verfahren giebt die Stimmung für das ganze Stück. Der sich nun entspinnende Streit zwischen Paulet und der Kennedy bezeichnet den Beginn der Exposition. Es werden uns Einblicke in das Kerkerleben der Maria eröffnet:

„Wer sieht es diesen kahlen Wänden an,
Daß eine Königin hier wohnt?“

Die Vorgeschichte der Maria,

„Der Weicherzogenen,
Die in der Wiege Königin schon war
Am üpp'gen Hof der Medicäerin“

die hier kurz angedeutet wird, dient zur Folie für einige vorbereitende Charakterschilderungen der Heldin, zugleich als Andeutung ihrer vor Beginn der Handlung liegenden Schuld.

Kennedy:
Mit grobem Zinn bedient man ihre Tafel.

Paulet:
So speis'te sie zu Sternly ihren Gatten,
Da sie aus Gold mit ihrem Buhlen trank.

Kennedy:
Sogar des Spiegels kleine Nothdurft mangelt.

Paulet:
So lang' sie noch ihr eitles Bild beschaut,
Hört sie nicht auf, zu hoffen und zu wagen.

Kennedy:
Selbst ihre Laute ward ihr weggenommen.

Paulet:
Weil sie verbuhlte Lieder d'rauf gespielt.

Die zweite Scene (Vorige, Maria) führt die Heldin in die Handlung ein und leitet nach kurzem Zwischengliede (Vorige, Mortimer) zu der breiteren eigentlichen Expositionsscene (Maria, Kennedy) über: Hier wird nun, was in der ersten Scene nur angedeutet wurde, die Schuld der Maria, d. h. ihre Liebe zu Rizio, dem schönen Sänger, der Mord ihres königlichen Gatten und die Ehe

mit seinem Mörder, Bothwell, im Gespräch der Maria mit der Kennedy entwickelt, veranlaßt durch die Gewissensangst der Maria Stuart. Wir sind somit nach Schluß dieser Scene vollständig in die Voraussetzungen des Stückes eingeführt. Es folgt in der sechsten Scene (Vorige, Mortimer) nun das treibende Agens: Mortimer giebt sich der Maria als begeisterter Vertheidiger ihrer Rechte zu erkennen und nachdem er ihr entdeckt hat, daß die 42 Richter ihr Schuldig über sie ausgesprochen, wirft er sich zu ihrem Retter auf:

„Zwölf edle Jünglinge des Landes sind
In meinem Bündniß, haben heute früh
Das Sakrament darauf empfangen, Euch
Mit starkem Arm aus diesem Schloß zu führen.“

Maria übergiebt dem Mortimer einen Brief an den Grafen Leicester, wodurch die erste Stufe der Steigerung gebildet wird.

Von welcher Einfachheit und von welcher Präcision in ihrer Gliederung ist diese Exposition!

Ganz anders exponirt Schiller in der Jungfrau von Orleans. Der s. g. „Prolog“ zu derselben ist mehr von lyrischer als von dramatischer Färbung. Er hat großen, allgemein poetischen Werth; in der Composition des ganzen Dramas ist er indessen von geringer Bedeutung. Im Stücke selbst ist die Exposition knapp gehalten. Sie nimmt die drei ersten Scenen ein. Am Schluß der dritten tritt das Agens ein und gliedert sich in zwei Theile: 1) die Rathsherren von Orleans bringen die Nachricht, daß die Stadt dermaßen vom Feind bedrängt wird, daß Rochepierre, der sie befehligt, einen Vertrag mit demselben geschlossen habe, nach welchem er sie am zwölften Tage übergeben werde; 2) unmittelbar nach dieser Nachricht kommt die Botschaft:

„Die schott'schen Völker
Empören sich und drohen abzuziehen,
Wenn sie nicht heut' den Rückstand noch erhalten.“

Dies schließt die Exposition und bringt die Handlung in Fluß.

Die Braut von Messina hat Schiller bekanntlich nach dem Muster der antiken Tragödie gedichtet und es ist interessant, zu

untersuchen, wie weit er in der Composition und Anordnung des Stoffes seinen griechischen Mustern gefolgt ist. Was die Exposition der Braut von Messina betrifft, so ist eine Analogie zwischen ihr und denjenigen der vier kunstvollendetsten Tragödien des Sophokles, nämlich des König Oedipus, der Antigone, des Philoktetes und der Elektra, die, wie wir oben nachgewiesen haben, in der Exposition von gleichem Bau sind, unverkennbar. Ganz wie in diesen antiken Dramen liegen auch in der Braut von Messina Exposition und Agens im Prolog, im Prolog der Isabella, mit dem das Stück beginnt: ihre beiden Söhne leben seit des Vaters Tode in Zwist (= Exposition). Endlich hat sie dieselben zu einer Zusammenkunft bewogen, zu der sie sie stündlich erwartet (= Agens). Abweichend von den Gesetzen des Sophokles folgt nun eine kurze Scene zwischen der Isabella und ihrem alten Diener Diego, in welcher das treibende Agens für die Handlung Beatrice in geheimnißvollem Colorit gegeben wird:

Isabella:

So lenke denn die altersschweren Tritte
Nach jenem wohlbekannten Kloster hin
Das einen theuern Schatz mir aufbewahrt.
Du warst es, treue Seele, die ihn mir
Dorthin geflüchtet hat auf bessere Tage,
Den traurigen Dienst der Traurigen erzeigend.
Du bringe fröhlich jetzt der Glücklichen
Das theure Pfand zurück!

Nun folgt, wieder ganz analog jenen griechischen Dramen, die Chor-Scene, die noch der Exposition angehört und dann, auch hierin dem Sophokles folgend, als gesteigertes Agens das Auftreten der Isabella mit ihren Söhnen, wodurch die Handlung flüssig wird. Die Exposition ist also, wenn wir von der eingeschobenen kurzen Scene zwischen der Isabella und dem Diener absehen, in ihrem Bau jenen vier Sophokleischen Dramen völlig entsprechend.

Schließlich stehe hier noch die Exposition zu Wilhelm Tell. Die Composition des Tell ist oft und gewiß mit Recht getadelt worden. Denn die drei Handlungen laufen in loser, den Gesetzen

der dramatischen Einheit nicht genügender Verknüpfung nebeneinander hin. Tell hat ein selbstständiges kleines Vorspiel, das, wenn es auch nicht so völlig von der eigentlichen Handlung geschieden ist, wie es die Vorspiele zu Wallenstein und der Jungfrau von Orleans sind, so doch eben so wohl wie jene als ein eigenes Ganzes betrachtet werden kann —: die Scenen der Landleute am Vierwaldstädter See. Wie jene Vorspiele ist auch dieses vorwiegend lyrisch gehalten und wie jene giebt auch dieses nicht die genügende Exposition des nachfolgenden Stückes, da es hauptsächlich die Localfärbung und (in der Episode des Baumgarten) die schweizerische Sitte, wie sie in der Person des Tell einen Ausdruck findet, zur Erscheinung bringt. Das Stück selbst wird exponirt in der diesem Vorspiele folgenden Scene (vor Stauffacher's Haus: Werner Stauffacher, Pfeiffer von Luzern, später Stauffacher und sein Weib, ohne Pfeiffer): die bedrängte Lage der Waldstädte; Groll dagegen. Der langsam durch die Zusprache der Gertrud in der Seele Stauffacher's zur Reife kommende Entschluß, mit den Freunden die Sache des Vaterlandes zu berathen und zu handeln für das gute Recht, bildet das treibende Agens und schließt die Exposition ab.

So sehen wir denn, daß die Schiller'schen Dramen im Gegensatz zu den Goethe'schen stets eine strenge Geschlossenheit in ihren Expositionen documentiren. Schiller kann sich, was die Exposition anbetrifft, in jeder Beziehung mit Shakespeare messen; denn grade in diesem Theile des Dramas ist er Meister und Muster. Ohne seine geniale Methode in ein Schema zu bringen, läßt sich über seine Art und Weise, zu exponiren, dies sagen: Auch er schließt wie Shakespeare, Lessing und Goethe seine Exposition stets im ersten Akte ab, und liebt es, wenn die Natur seines Stoffes es erlaubt, das Präludium zu einem größeren oder kleineren selbstständigen Vorspiele auszubilden, wie im Wallenstein, der Jungfrau von Orleans und Wilhelm Tell. Er bringt die Handlung auf die verschiedenste Weise in Bewegung, bald plötzlich, indem er das Agens in scharfer Ausprägung in die Handlung hineinplatzen läßt, wie es z. B. in Wallensteins Tod der Fall ist, wo, wie gesagt, die

Nachricht von Sesin's Gefangennahme das Treibende ist, bald allmälig, indem er die Handlung durch ein sich steigerndes Moment in Fluß bringt, welches meistens in Form dialektischer Prozesse zum Austrag kommt, wie z. B. im Don Carlos in den beiden ersten Scenen und in Kabale und Liebe in der Scene zwischen Wurm und dem Präsidenten. Diese letzte Art, die bewegte Handlung zu beginnen, ist bei Schiller bei Weitem die häufigste. Ueberall, die Räuber ausgenommen, haben seine Expositionen scharfe Grenzlinien.

Mit der Analyse der Schiller'schen Expositionen haben wir den Kreis unserer Betrachtung der klassischen Dramen durchlaufen und es tritt nun die Frage an uns heran: Welche allgemeinen Gesichtspunkte für die Theorie der dramatischen Exposition lassen sich diesen Betrachtungen abgewinnen?

Zuvörderst müssen wir, auf den obigen Untersuchungen fußend, den Satz hinstellen, daß das griechische Drama in seinem technischen Schematismus selbstverständlich sowohl in Bezug auf die Exposition, wie überhaupt auf die ganze Composition des Dramas für den Dichter unserer Tage nicht mehr als Muster dienen darf, daß er vielmehr, seinem modernen Beruf getreu, seine Vorbilder in den großen germanischen Dichtern zu suchen hat, und zwar in erster Linie in Shakespeare und Schiller, dann in Lessing und beziehungsweise in Goethe.

Wie wir aber bei diesen Meistern je nach dem jedesmaligen Stoffe die verschiedensten Methoden, zu exponiren gefunden haben, so dürfen wir auch für das Drama der Gegenwart keine schablonenhaft zugeschnittene Gesetze in Anwendung bringen, sondern müssen der jedesmaligen Materie gerecht werden. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß wir überhaupt aller Gesetze für die dramatische Composition baar wären. Die obigen Untersuchungen, meinen wir, beweisen das Gegentheil: es giebt, wie wir bereits im Anfang dieser Arbeit gesagt haben, feste, für alle Zeiten unumstößliche Gesetze für die Composition des Dramas. Aber diese Gesetze sind immer nur allgemeiner Natur.

Wir wollen uns bemühen, diese Gesetze, die im Verlauf dieser Schrift schon vielfach zur Sprache gekommen sind, als Resumé der

obigen Analyse der Musterdramen hier am Schlusse unserer Arbeit, kurz zusammen zu fassen:

1. Das vorzüglichste Gesetz für die Exposition des Dramas ist dies, daß sie alle Voraussetzungen des dramatischen Stoffes, sowohl die sachlichen, wie die psychologischen innerhalb ihrer Grenzen vorführt und der Anlage des Ganzen gemäß ordnet. Hierüber haben wir schon oben geredet.
2. Wird die Exposition durch ein Präludium eingeleitet, so ist es wünschenswerth, daß dasselbe kräftig hervorgehoben werde, etwa wie es Shakespeare in seinen besten Dramen zu thun pflegt. Die Schiller'sche Gewohnheit, das Präludium zu einem eigenen Vorspiele auszubilden, ist aus Rücksicht auf die Symmetrie des Ganzen nicht empfehlenswerth. Zu besonderer Schönheit gereicht es der Exposition, wenn Präludium und Agens die gleiche lyrische Färbung haben, wie oft bei Shakespeare.
3. Das Agens muß die Exposition stets völlig abschließen und bedarf, wie das Präludium, zu gehöriger Wirkung einer energischen Markirung. Was seine Ausdehnung betrifft, so kann es sowohl in einmaliger kurzer Ausprägung als in sich steigernder Wiederholung, sowohl auf dem kürzesten Raume als auf der Breite einer oder mehrerer Scenen zum Austrag kommen. Die einmalige kurze Markirung ist wohl der gesteigerten Wiederholung vorzuziehen, also in dieser Beziehung die Anlehnung an Shakespeare empfehlenswerther, als diejenige an Schiller.
4. Der Umfang der Exposition ist abhängig von der Beschaffenheit der Voraussetzungen des Stoffes, sowie namentlich davon, ob das Stück im Spiel oder im Gegenspiel aufsteigt. Im ersten Falle erfordert die Behandlung der Exposition in der Regel große Kürze, im zweiten nimmt sie meistens den größten Theil des ersten Aktes oder gar den ganzen ersten Akt in Anspruch. Niemals aber darf die Exposition über die Grenze des ersten Aktes hinausreichen.
5. Das Gegenspiel muß, wo möglich, schon innerhalb der Exposition in die Handlung eingeführt werden.